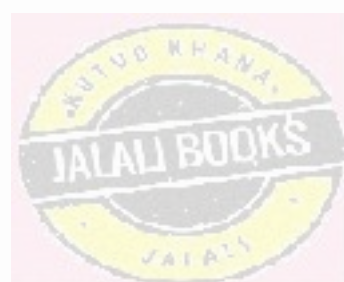
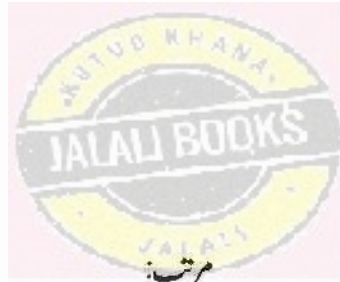
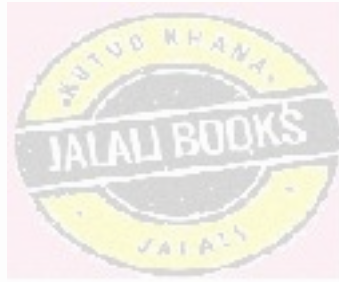
نقدِ ناول کی عالمی روایت
[انگریزی مضامین کے تراجم]
مرتب:
خالد محمود سامٹیہ

نقدِ ناول کی عالمی روایت

مرتب:

خالد محمود سامٹیہ

نقدِ ناول کی عالمی روایت

مرتب:
خالد محمود سامٹیہ

مثال پبلشرز
رحیم سینٹر، پریس مارکیٹ، امین پور بازار، فیصل آباد

اشاعت : 2021

کتاب : نقدِ ناول کی عالمی روایت

مرتب : خالد محمود سامٹیہ

ناشر : محمد عابد

تزئین : رانا رضوان

قیمت : 800 روپے

مطبع : سلیم نواز پرنٹنگ پریس

Naqad-e-Novel Ki Aalmi Rawayat

By

Khalid Mahmood Samitiya

Edition 2021

اہتمام

مثال پبلشرز رحیم سینٹر پریس مارکیٹ امین پور بازار، فیصل آباد
+92-41-2615359, 2643841, Cell:+92-300-6668284
email: misaalpb@gmail.com

شو روم

صابریہ پلازہ، گلی نمبر 8، منشی محلہ، امین پور بازار، فیصل آباد

ایم۔ خالد فیاض

اور

عبدالعزیز ملک

کے نام

فہرست

تخلیقی ادب، تراجم اور تنقید

تخلیقی ادب، تراجم اور تنقید کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ان میں سے ہر ایک دوسرے کے لیے نہ صرف لازم وملزوم ہے بلکہ ترویج وترقی کے لیے بھی کلیدی کردار ادا کرتا ہے۔ یوں تو کسی بھی صنف ادب کے فروغ وعروج کے کئی داخلی وخارجی اسباب ہو سکتے ہیں۔ مثلاً کوئی معاشرہ جو شدید انتشار، ہیجان اور اضطراب کا شکار ہو اور اس کے ادیب گہرے طور پر اپنے معاشرے سے جڑے ہوں تو اس دور میں اس مخصوص صنف ادب کو خوب عروج حاصل ہوتا ہے جو معاشرتی وسماجی اور جذباتی تقاضوں سے زیادہ ہم آہنگ ہو۔ تاہم کسی بھی صنف ادب کا تراجم کے لحاظ سے زرخیز دور بھی عموماً تخلیقی اعتبار سے بھی زرخیز ہوتا ہے۔ معیاری تخلیقی تراجم عموماً تخلیقی محرک کا کام کرتے ہیں اور یہی تراجم دراصل اس زبان کے تخلیقی ادب کو ثروت مند بناتے ہیں۔

صنفِ ناول ہی کو لیجیے۔ اردو میں ناول کا آغاز نو آبادیاتی دور میں مولوی نذیر احمد کے اصلاحی ناولوں سے ہوا۔ جلد ہی رتن ناتھ سرشار میدان میں آئے اور انھوں نے سروانتیس کے ناول 'دان کے ہوتے' کا ترجمہ خدائی فوجدار کے عنوان سے کیا۔ حالاں کہ اس میں ترجمے کے تقاضوں کو پورا نہیں کیا گیا تاہم اس ترجمے کا ثمر دو ناولوں 'فسانہ آزاد' اور 'حاجی بغلول' کی صورت میں سامنے آیا۔ عبدالحلیم شرر نے والٹر سکاٹ کے ناول سے تحریک پا کر تاریخی ناول لکھے۔ تاہم اس کے بعد افسانوں کے تراجم پر خصوصی توجہ دی گئی۔ اور ہم دیکھتے ہیں کہ اس دور میں نہ صرف اردو افسانے نے خوب فروغ حاصل کیا بلکہ عالمی معیار کا افسانہ لکھا گیا۔ چوں کہ ناول کے تراجم پر افسانے کی نسبت کم توجہ رہی اس لیے ہمارا ناول افسانے کے مقابلے میں بہت پیچھے رہا۔ حالاں کہ اس دوران ناول کو پوری دنیا میں خوب پذیرائی ملی۔

حالیہ دو تین دہائیوں سے اردو میں عالمی ناول کے تراجم پر خصوصی توجہ دی جا رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان برسوں میں اردو ناول کے معیار اور مقدار دونوں میں قابلِ قدر اضافہ ہوا ہے۔ تاہم یہ سوال بھی کافی اہم ہے کہ یہ تراجم کس قدر تخلیقی ہیں اور انھوں نے ہماری تخلیقی زبان کے دامن کو کتنا وسیع کیا ہے اور ناول کے تخلیقی عمل پر کیا اثرات مرتب کیے ہیں؟

ناول کے اہم ترین اجزا میں تکنیک، ہیئت، پلاٹ، کہانی، مواد، موضوع، کردار، مکالمے اور جزئیات و منظر نگاری وغیرہ شامل ہیں۔ ناول کے تخلیقی عمل میں ان سب کا کیا کردار ہے اور اسلوب کو کیا اہمیت حاصل ہے؟ عالمی ناول نگاروں نے اپنے تخلیقی تجربات میں ان میں سے کن عناصر کو زیادہ اہمیت دی ہے، ان کی آرا کی روشنی میں ایک مختصر ترین جائزہ لیتے ہیں۔

تکنیک کے حوالے سے ولیم فوکنر کہتا ہے کہ 'اگر تکنیک سے دلچسپی ہے تو پھر ادیب کو چاہیے کہ سرجری اختیار کرے یا اینٹیں چنے کا کام کرے۔ لکھنے کا کوئی مشینی ذریعہ موجود نہیں، کوئی کوتاہ راہ موجود نہیں۔ نو آموز ادیب اگر کسی کلیے کے چکر میں پڑا تو حماقت کرے گا۔' ہیئت کے حوالے سے ڈورس لیسنگ کہتا ہے کہ 'آپ جو کہنا چاہتے ہیں وہ اس کی ہیئت متعیّن کرتا ہے۔' ناول میں پلاٹ اور کردار کی اہمیت کے حوالے سے کا بریرا انفانتے لکھتا ہے کہ 'میں نہیں جانتا کہ پلاٹ اور کردار کیا ہوتا ہے۔۔۔ اب رہا پلاٹ تو میرے نزدیک اس کی جگہ پُراسرار ناولوں یا فلموں میں ہے۔' مذکورہ بالا ناول نگاروں نے ان فنی آوزاروں کو زیادہ اہمیت نہیں دی تو آخر ان کے نزدیک سب سے زیادہ اہمیت کس عنصر کی ہے۔ یہ اسلوب ہے جسے سب سے زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ کا بریرا انفانتے کہتا ہے کہ 'میرا سروکار ادبی مکان سے ہے جو زبان ہے، ادبی زمان نہیں۔' ایلینا فے رانتے لکھتے ہیں کہ 'ایک ادیب کے لیے شاید سب سے اشد ضروری سوال یہ ہو: میرے مواد میں کیا تجربات شامل ہیں اور میں ان میں سے کن تجربات کو بیان کرنے کی اہلیت رکھتا ہوں؟ لیکن یہ درست نہیں۔ اس سے بھی زیادہ اشد سوال یہ ہے: لفظ کیسا ہے، جملے کا آہنگ کیسا ہے، جن چیزوں سے واقف ہوں ان کی ادائیگی کے لیے کون سا لہجہ موزوں ترین ہو سکتا ہے؟ درست لفظوں کے بغیر، ان کی نشست و برخاست میں طویل مزاولت کے بغیر، کوئی تحریر بھی سچی نہیں معلوم ہوتی۔' ایلینا فے رانتے مزید لکھتا ہے کہ

'ہم خیال کرتے ہیں کہ ادیب کو جانتے ہیں، لیکن ہم جو جانتے ہیں وہ محض اس کے جملے

ہوتے ہیں، اس کے ذہن کے نقوش ہوتے ہیں، وہ گذرگاہ ہوتی ہے جو اس کا تخیّل اختیار کرتا ہے۔ شاید یہ بڑی چھوٹی سی بات معلوم ہو، لیکن میرے نزدیک بہت بڑی ہے۔' سامر نقاش نے بھی زبان کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ وہ لکھتے ہیں: 'میرے نزدیک زبان انتہائی اہمیت کی حامل ہے۔۔۔ زبان، یعنی جملہ، اسے بہت ناپ تول کر استعمال کرنا چاہیے۔ اور اس کا کوئی انت نہیں۔ ادیب کے لیے شدید محنت کرنا ضروری ہے، تکنیک اور لفظوں کے انتخاب دونوں باتوں میں۔' مارکیز نے اپنے تجربات کی روشنی میں بتایا ہے کہ اس کے لیے پہلا پیراگراف لکھنا سب سے مشکل کام ہے۔ اس کے لیے اسے کئی بار تو مہینوں محنت کرنا پڑی، لیکن جب وہ پہلا پیراگراف لکھ لیتا ہے تو اس کی تین مشکلات حل ہو جاتی ہیں جنہیں وہ ناول لکھنے کے لیے لازمی خیال کرتا ہے۔ اور وہ تین اجزا ہیں موضوع، اسلوب اور لہجہ۔ یہ تینوں اجزا ناول کا مجموعی مزاج متعیّن کر دیتے ہیں۔

مذکورہ بالا ناول نگاروں نے ناول کے فنی لوازم میں اسلوب کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ ناول کا اسلوب کیسا ہونا چاہیے۔ اسلوب کا کوئی لگا بندھا اصول نہیں ہوتا۔ کیوں کہ بنیادی طور پر ادب اصولوں کا پابند ہی نہیں ہوتا۔ ایک ناول کے لیے وہی اسلوب سب سے زیادہ کارگر ہوتا ہے جس میں ناول کے تمام اجزا ایک وحدت میں ڈھل جائیں اور ایسا محسوس ہو کہ جن الفاظ میں کہانی بیان کی جا رہی ہے، اس سے مزید بہتر الفاظ میں بیان ہونا ممکن ہی نہیں۔ یعنی ہر ناول کا اپنا خاص اسلوب ہوتا ہے۔ جو اسے خاص معنویت عطا کرتا ہے۔ ایک ناول نگار کے ہر ناول کا ایک سا اسلوب نہیں ہو سکتا، تاہم اس میں داخلی مماثلت ہو سکتی ہے۔ ناول کا سب سے اچھا اسلوب وہ ہے جو اس کے داخلی تقاضوں سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہو۔ ناول کے داخلی تقاضوں کے پیش نظر یہ ظاہری طور پر بے ربط بھی ہو سکتا ہے لیکن اسے داخلی طور پر مربوط ہونا چاہیے۔ اسلوب ایسا ہونا چاہیے جو ناول کے تمام اجزا کو نامیاتی کل کی صورت دے۔ کیوں کہ ناول کے تمام تر اجزا کو خاص صورت اور معنویت تو اسلوب ہی دیتا ہے۔ اسلوب جتنا ناولی ضرورت سے ہم آہنگ ہوگا، ناول اسی قدر کامیاب ہوگا۔ یہ واضح رہے کہ ناول کی تمام تر کامیابی کا انحصار صرف اسلوب پر نہیں ہوتا، بلکہ فنی لحاظ سے ناول ایک کامیاب ناول اس وقت بنتا ہے جب اس کے تمام اجزا ہم آمیز ہوں اور اس کا اسلوب ناولی صورت حال سے متشکل ہوا ہو اور اس کی معنویت میں اضافہ کا باعث ہو۔ اسلوب جتنی وارفتگی اور شدت سے اپنے موضوع سے جڑا ہوتا ہے، اسی قدر وہ ناول کو عظیم بناتا

ہے۔اسلوب کی بُنت میں علاماتِ اوقاف، مصنّف / کرداروں کی گفت گو، ان کا لب ولہجہ، جملوں کا آہنگ اور پیراگراف کی تعمیر شامل ہیں۔جیمز جوائس کے ناول یولیسس کو جو چیز شہرہ آفاق اور شاہ کار بناتی ہے وہ اس کا اسلوب ہے۔ اسلوب کی تشکیل میں ذاتی تجربات، چیزوں کو دیکھنے اور سوچنے کا انداز بھی اساسی کردار ادا کرتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ کافکا کے پاس الفاظ کی کمی تھی لیکن اس نے اپنے محدود ذخیرۂ الفاظ کو اس صنعت گری سے استعمال کیا کہ اس کا یہ ایجاز بھی اعجاز ٹھہرا۔

ایک ناول نگار کو تکنیکی اوزاروں کی ضرورت تو اس وقت پڑتی ہے جب وہ ناول لکھتا ہے لیکن اس میں ادیب/ناول نگار بننے کے لیے جن صلاحیتوں کا ہونا ضروری ہے وہ بقول ولیم فوکنر 'تجربہ، مشاہدہ اور تخیّل ہیں۔' ایک ادیب کے لیے تجربہ بہت ضروری ہے۔ ذاتی تجربہ جتنا گہرا اور متنوّع ہوگا، وہ تخلیقی نگارش کے لیے اتنا ہی سازگار ثابت ہوگا۔ گہرے تجربے کے بغیر معیاری ادب تخلیق نہیں ہوسکتا۔ بقول سامر نقاش: 'ادب کے ہر پارے میں ایسی چیزیں ہوتی ہیں جو ادیب کے تجربے سے آتی ہیں۔ جن سے وہ فائدہ اٹھاتا ہے۔' اور 'ادیب کو انھیں چیزوں کے بارے میں لکھنا چاہیے جنھیں سمجھتا ہے اور جن کے بارے میں زیادہ جانتا ہے۔' لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر چیز تجربے سے نہیں سیکھی جاسکتی۔ مثلاً موت کا بیان۔ تو یہاں مشاہدہ معاون ثابت ہوتا ہے۔ تاہم تخیّل کو تجربے اور مشاہدے دونوں پر فوقیت حاصل ہے۔ تخیّل جس قدر زرخیز ہوگا، تجربہ اور مشاہدہ اسی قدر زرخیز اور گہرا ہوگا۔

علمائے ناول نے تجربے، مشاہدے، تخیّل اور وسیع مطالعے کے ساتھ ساتھ دیگر کئی اہم نکات کی طرف بھی توجہ دلائی ہے۔ ان کے مطابق مزاح بھی ناول کی تخلیق میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ماریو برگس یوسا کے بقول 'مزاح ادب میں زندگی کے کسی مخصوص تجربے کو بیان کرنے کے لیے ایک بیش بہا آلے کا کام دے سکتا ہے۔۔۔ مزاح ایک عظیم خزانہ ہے، زندگی اور اسی لیے ادب کا بنیادی عنصر ہے۔' جب کہ میلان کنڈیرا تو یہ کہتا ہے کہ مزاح (Comic) کے بغیر کوئی بڑا ناول تخلیق ہی نہیں کیا جاسکتا۔ میلان کنڈیرا اور دیگر کئی عالمی ناول نگاروں نے ناول کو 'وجودی حالت کا سیاح' قرار دیا ہے۔ کسی خاص عہد کے سماج کا بیان بھی ناول کے بنیادی سروکاروں میں شامل ہے۔

ہمارے ہاں بیشتر مترجمین نے ترجمہ کرتے ہوئے ناول کے تخلیقی اسلوب کو زیادہ اہمیت نہیں دی، بلکہ ان کی زیادہ تر توجہ روانی کے ساتھ کہانی ترجمہ کرنے پر رہی۔ بعض ناولوں کا تو ترجمہ کرنے کے بجائے ان کی تلخیص کر دی گئی۔ عالمی سطح پر اسلوب کو جو اہمیت حاصل ہے اس کا ادراک نہ تو مترجمین نے کیا اور نہ ہی ہماری تنقید نے کیا ہے۔ ناولی تجزیوں میں کبھی بھی اسلوب، اس کی بنت، آہنگ، ربط ضبط، ترتیب، ناول کی ہیئت اور معنی کی تشکیل میں اس کے کردار کو قابلِ مطالعہ ہی نہیں سمجھا گیا۔ اردو تنقید میں اسلوب کا تجزیہ کرتے ہوئے عموماً یہ روایتی جملہ دہرایا جاتا ہے کہ زبان بڑی شستہ اور رواں ہے یا نثر میں روانی وسلاست ہے۔ تو کیا ہر قسم کے تجربات کو پیش کرنے کے لیے صرف روانی وسلاست کافی ہوتی ہے؟ کیا ہر قسم کا منظر صرف رواں نثر میں پیش کیا جا سکتا ہے؟ کیا ایسے تجربات نہیں ہوتے جن میں اسلوب کی روانی ان تجربات کو بے معنی، کمزور اور مسخ کر دیتی ہو؟ دراصل اسلوب وہی کامیاب ہے جو ناول کے اندر سے برآمد ہو۔ اسے ہم باہر سے داخل نہیں کر سکتے۔ عالمی ناول میں جزئیات ومنظر نگاری اور وجود کی تہوں کو پرت در پرت کھولنے پر جو خصوصی توجہ رہی ہے، اس کا مطالعہ وتجزیہ بھی ہمارے ہاں مفقود ہے۔

تو ہمارے مترجمین، ناول نگاروں اور ناقدین سب کو ناول کے دیگر اجزا کے ساتھ ساتھ تخلیقی اسلوب پر بھی گہری توجہ دینی چاہیے۔ تراجم ایسے ہونے چاہیں جو تخلیقی محرک ثابت ہوں اور تنقید ایسی ہونی چاہیے جو راہنما کا کردار ادا کرے۔

جس طرح تخلیقی تراجم کسی صنف کو ثروت مند بناتے ہیں، اسی طرح تنقیدی تراجم بھی اس صنف کے تقاضوں کو سمجھنے کے لیے کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔ اس کتاب کو مرتب کرنے کا بنیادی مقصد بھی یہی ہے کہ اردو ناولی تنقید کی روایت کو نہ صرف مضبوط کیا جائے بلکہ یہ بھی دیکھا جائے کہ عالمی سطح پر ناقدین ناولی متن کے اسرار ورموز کی نقب کشائی کس انداز میں کرتے ہیں۔ ان کے ہاں ناولی متن کے تفہیم وتجزیے کے لیے کن مباحث اور تکنیکی آوزاروں کو اہمیت حاصل ہے۔ میکسم گورکی نے لکھا تھا کہ اس دنیا میں کوئی دو اشخاص ایک کتاب کو ایک ہی طرح نہیں پڑھتے۔ یقیناً آپ بھی اس کتاب کو اپنے انداز میں پڑھیں گے اور اس سے مستفید ہوں گے۔ تاہم مجھے امید ہے کہ آپ کے سیکھنے کے لیے اس کتاب میں بہت کچھ ہوگا۔

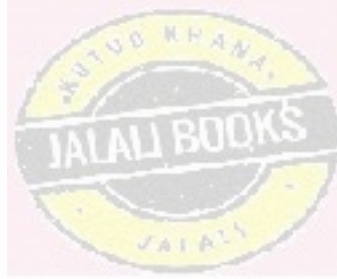
یہ کتاب اردو ناول کی تنقید کو نئی جہت دینے کے خواب کی تعبیر کا ابتدائیہ ہے۔ ہماری کوشش

ہے کہ اس سلسلے میں جلد ایک اور ایسا ہی انتخاب پیش کیا جائے۔ ناول کے فن پر بھی زیادہ مضامین اس انتخاب میں شامل نہیں کیے گئے۔ ہماری خواہش ہے کہ ناول کی شعریات پر عالمی ناقدین کی تحریروں کا ایک انتخاب الگ سے شائع کرنے کا بھی ارادہ ہے۔

آخر میں میری اردو ادبی رسائل کے مدیران اور مترجمین سے درخواست ہے کہ تنقیدی مضامین کے تراجم اور اشاعت پر بھی خصوصی توجہ دی جائے۔

خالد محمود سامٹیہ

۵ ستمبر ۲۰۲۱ء

(khalidghalibi7@gmail.com)

ناول کیا ہے؟

Terry Eagleton / صائمہ اِرم

ناول افسانوی نثر (Prose Fiction) کا مناسب حد تک لمبا ٹکڑا ہے لیکن اس قسم کی بے ضرر تعریف بھی بہت محدود ہے۔ تمام ناول نثر میں نہیں لکھے گئے۔ کچھ ناول منظوم بھی ہیں جیسے پشکن (Pushkin) کا یوگینی اینیگن (Eugene Onegin) یا وکرم سیٹھ (Vikram Seth) کا گولڈن گیٹ (Golden Gate)۔ فکشن میں من گھڑت باتوں اور حقیقت کے درمیان فرق بہت واضح نہیں ہوتا اور مناسب حد تک لمبائی کا کیا مطلب ہوا؟ ایک نثری قصہ ایک طویل مختصر افسانہ کس نکتے پر ناول ہو سکتا ہے؟ آندرے ژید (Andre Gide) کے ناول امورالسٹ (Immora list) کو عموماً ناول کہا جاتا ہے جبکہ اینٹن چیخوف (Anton Chekhov) کی کہانی دی ڈیول (The Duel) کو مختصر افسانہ سمجھا جاتا ہے حالانکہ دونوں تقریباً ایک جتنی طوالت کے حامل ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ ناول ایک ایسی صنف ہے جو بالکل صحیح تعریف کی مزاحمت کرتی ہے۔ بذاتہ یہ ایک انوکھی بات ہے کیونکہ بہت سی چیزوں کی بالکل صحیح تعریف ممکن نہیں۔ مثال کے طور پر ''کھیل'' یا روئیں دار'' یہ کہنا مشکل ہے کہ ''روئیں دار'' ہونے کی شرط پوری کرنے کے لیے آپ کو کس حد تک چمپنیزی جیسا لگنا چاہیے۔ تاہم ناول کے بارے میں اہم نکتہ صرف یہی نہیں کہ وہ تعریف کی کوشش کو چکرا دیتا ہے بلکہ اسے طاقتور طور پر قابو کر لیتا ہے۔ یہ صنف سے زیادہ صنف مخالف (Anti-genre) ہے۔ یہ ادب کی دوسری جہات کو کھا جاتا ہے اور ان کے ٹکڑوں کو آپس میں گھلا ملا دیتا ہے۔ رزمیہ، چوپانی، شاعری، طنز، تاریخ، مرثیہ، المیہ اور بہت سے دوسرے ادبی اسالیب کے ساتھ ساتھ ناول میں شاعری اور ڈرامائی مکالمہ بھی پائے جا سکتے ہیں۔ ورجینا وولف (Virgina Wolf) اسے

تمام ہیئتوں سے زیادہ لچکدار ہیئت کہتی ہیں۔ ناول دوسری اصناف میں سے اخذ کرتا ہے، ان کی تحریف کرتا ہے یا ان کو نئی شکل دے دیتا ہے۔ اپنے ادبی آباء کو اپنے اجزاء میں تبدیل کر کے وہ گویا ایک طرح سے ''ایڈی پل'' انتقام لیتا ہے۔ اگر لفظ کی اس الوہی سطح کو جو بکنگھم پیلس کے اردگرد سمجھی جاتی ہے، قدرے کم کر دیا جائے تو یہ تما ادبی اصناف کی ملکہ ہے۔

ناول ایک بڑی پگھلا دینے والی کٹھالی ہے۔ اصناف کی مکمّل نسلوں میں یک مخلوط النسل۔ ایسا کچھ نہیں ہے جو یہ نہیں کر سکتا، وہ آٹھ سو صفحات میں ایک انسانی شعور کا کھوج لگا سکتا ہے۔ یا وہ ایک پیاز کی مہمات کو دوبارہ بیان کر سکتا ہے۔ ایک خاندان کی چھ نسلوں پر محیط تاریخ کا نقشہ بنا سکتا ہے یا نپولین کی جنگوں کو دوبارہ تخلیق کر سکتا ہے۔ اگر یہ ایک ایسی ہیئت ہے جو خصوصاً متوسط طبقے سے تعلق رکھتی ہے تو جزوی طور پر ایسا اس لیے ہے کہ اس طبقے کا نظریہ حیات، دباؤ سے مکمّل آزادی کے خواب پر مرکوز ہے۔ تو جیسا دوستوو سکی (Dostoevsky) کہتا ہے کہ ایک ایسی دنیا میں جہاں خدا مر چکا ہے، ہر چیز کی اجازت ہوتی ہے اور ایسا ہی اس دنیا کے لیے بھی ہے جہاں قدیم جابرانہ نظام مردہ ہو چکا ہے اور متوسط طبقہ فتح حاصل کر رہا ہے۔ ناول ایک ''انارکک'' (Anarchic) صفت ہے کیونکہ اس کا اصول یہ ہے کہ کوئی اصول نہ اپنایا جائے۔ ''انارکسٹ'' محض ایک ایسا شخص نہیں ہے کہ جو قوانین توڑتا ہے بلکہ وہ ایسا فرد ہے جو قانون کو قانون کے طور پر توڑتا ہے اور ناول بھی یہی کرتا ہے۔ اساطیر دائروی اور دہرائے جانے والے ہوتے ہیں جبکہ ناول ہیجان خیز نا قابلِ پیشین گوئی ہے۔ دراصل ناول کے پاس ہیئتوں اور تصورات کا محدود، آزمودہ فنی حربہ ہے۔ اس کے باوجود یہ حربہ غیر معمولی وسعت کا حامل ہے۔

چونکہ یہ کہنا مشکل ہے کہ ناول کیا ہے؟ اس لیے یہ بتانا بھی آسان نہیں کہ اس ہیئت کا آغاز کب ہوا؟ کئی مصنفین، پہلا ناول نگار ہونے کے ممکنہ امیدوار ہیں۔ ان میں میگائل ڈی سروان تیس (Miguel de Cerrantes) اور ڈینیل ڈیفو (Daniel Defoe) شامل ہیں لیکن آغاز کا پتا لگانے کا کھیل خطرناک ہوتا ہے۔ اگر ایک مقرر باضابطہ اعلان کرے کہ ''پیپر کلپ'' ۱۹۰۵ء میں ایجاد کیا گیا تو ہال کے پچھلے حصے سے کوئی نہ کوئی یہ اعلان کرنے کے لیے ضرور اٹھ کھڑا ہو گا کہ ایٹروسین (Etruscan) کی ایک قدیم مدفون جگہ سے ایک پیپر کلپ حال ہی میں دریافت ہوا ہے۔ روس کے ثقافتی نظریہ ساز میخائل باختن (Mikhail Bakhtin) نے ناول کے آثار سلطانی روم اور قدیم

ہیلنسٹک رومانس(Hellenistic Romance) میں تلاش کیے ہیں۔اسی طرح مارگریٹ این ڈوڈی (Margrate Anne Doody) دی ٹرو سٹوری آف ناول(The True Story of Novel) میں اس کا مقام پیدائش بحر یہ روم کے قدیمی علاقوں میں دریافت کرتی ہیں۔ یہ سچ ہے کہ اگر آپ کے ذہن میں ''گاڑی' کی تعریف مبہم ہے تو یہ مشکل نہیں ہوگا کہ آپ BMW کے آثار پرانے رومن رتھ میں تلاش کر لیں۔ (اس سے یہ واضح کرنے میں بھی مدد ملے گی کہ ناول کے بہت سے ناپختہ اور مردہ آثار کیوں ملتے ہیں؟ اس سے عموماً یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ناول کی ایک قسم مر گئی ہے جبکہ دوسری قسم وجود میں آ گئی ہے۔) پھر بھی، عہد قدیم میں بھی حقیقتاً ناول جیسی کوئی چیز تلاش کی جا سکتی ہے۔ جدید دور میں، ہم دیکھتے ہیں اس کا تعلق درمیانی طبقے کے ظہور سے ہے لیکن صحیح طور پر ایسا کب ہوا؟ کچھ مئورخ اسے بارہویں یا تیرہویں صدی کے آس پاس بتاتے ہیں۔ کچھ ناقدین اس امر پر متفق ہیں کہ ناول کی جڑیں اس ادبی صنف میں ہیں جسے ہم'' رومانس (Romance) کے نام سے جانتے ہیں۔ ناول، رومانسز ہیں لیکن ایسے رومانسز جنہیں جدید تہذیب کی غیر شاعرانہ دنیا سے معاملہ طے کرنا ہے۔ ان میں ان کے ہیرو اور ولن، خواہشوں کا پورا ہو جانا اور پریوں کی کہانیوں جیسے انجام موجود ہوتے ہیں لیکن اب ان چیزوں کو جنس، جائیداد، پیسہ اور شادی، سماجی تغیّر اور نیوکلیر کنبہ کی صورت میں ظاہر کرنا ہوگا۔ کوئی یہ دعویٰ کر سکتا ہے کہ آغاز سے انجام تک، جدید ناول کے موضوعات جنس اور جائیداد ہیں۔ لہٰذا ڈیفو(Defoo) سے وولف (Wolf) تک انگریزی ناول ایک طرح کا رومانس (Romance) ہے۔ اگر عہد وکٹوریہ کے کڑے مسائل سے حیرت انگیز شعبدہ بازی دکھا کر خوشگوار انجام حاصل کر لیتے ہیں تو درحقیقت یہ اس سے کم نہیں جو رومانس کی جادوئی ترکیبیں کر سکتی ہیں۔ بروٹیز(Brotes)، جارج ایلیٹ(George Eliot)، ہارڈی(Hardy) اور ہنری جیمز (Henry James) میں آپ عہد جدید سے قبل کی ہیئتوں مثلاً حقیقت نگاری، رپورتاژ، نفسیاتی چھان بین اور اسی طرح کی دوسری ہیئتوں میں گھلا ملا کر دیکھ سکتے ہیں۔ تاہم اگر ناول ایک ''رومانس' ہے تو یہ غیر مسحور کُن ہے جس کے پاس چکرا دینے والی خواہشات اور جامد حقیقتوں کے بارے میں سیکھنے کے لیے کچھ نہیں ہے۔

''رومانس'' عجائبات سے بھرا ہوتا ہے جبکہ جدید ناول اگر ٹھوس ارضی نہیں ہے تو کچھ بھی نہیں ہے۔ یہ اسطوری یا مابعد الطبیعاتی دنیا کی بجائے لادینی اور اختیاری دنیا کو پیش کرتا ہے۔ یہ فطرت یا مافوق الفطرت کی بجائے ثقافت پر ارتکاز کرتا ہے۔ یہ'' تجریدی'' اور'' دائمی'' کے بارے

میں چوکس ہے اور اس پر یقین رکھتا ہے جسے یہ چھو سکے، چکھ سکے اور قابو کر سکے۔ اس میں تا حال کچھ مذہبی عقائد ہو سکتے ہیں لیکن یہ مذہبی مباحثوں کے بارے میں اتنا ہی متذبذب ہے جتنا عام شراب خانے کا مالک ہو سکتا ہے۔ ناول ہمارے سامنے بند علامتی کائنات کی بجائے متبدل، ٹھوس اور غیر متعیّن انجام والی (Open-Ended) تاریخ پیش کرتا ہے۔ زمان اور بیانیہ اس کا عطر ہیں۔ جدید عہد میں بہت کم چیزیں نا قابلِ تفسیر ہیں اور ہر عمل یہاں تک کہ ذات بھی، اپنی بنیادوں میں تاریخی محسوس ہوتی ہے۔ ناول ایک ایسی صنف ہے کہ جس میں تاریخ پورے طور پر شامل ہوتی ہے۔

یہ سب ''رومانس'' سے بہت مختلف ہے جیسا کہ سروانتیس، ڈان کہوٹے (Don Quixote) سے ظاہر ہے۔ غلطی سے، بعض اوقات ڈان کہوٹے کو پہلا ناول کہا جاتا ہے۔ اولین ناول ہونے سے زیادہ، ناول کی ابتدا کے متعلق ہے۔ چنانچہ یہ خصوصاً نرگسیت زدہ ادبی ٹکڑا ہے۔ ایک ایسی حقیقت جو اس وقت مضحکہ خیز انداز میں واضح ہو جاتی ہے جب کہوٹے اور شانزو پانزے (Sancho Panza) ان کرداروں کے درمیان چلتے پھرتے ہیں جو حقیقتاً ان کے بارے میں پڑھ چکے ہیں۔ سروانتیس کا عظیم کام ہم پر یہ ظاہر کرتا ہے کہ ناول کس طرح سامنے آتا ہے کہ جب رومانی عینیت پسندی (Romantic Idealism)، یہاں کہوٹے کی خیالی صورت گری کی صورت میں حقیقی دنیا سے ٹکراتی ہے۔ رومانس کو اس طرح دعوتِ مبارزرت دینے والا، سروانتیس پہلا مصنّف نہیں تھا۔ پکارسک (Picaresque) ناول اپنے رنجیدہ، جدید شہری طور پر طریقوں سے واقف ''اینٹی ہیروازم'' کے ساتھ، کم از کم ضمنی طور پر اس وقت ایسا کر چکا ہے جب وہ لکھنے بیٹھا۔ لیکن ڈان کہوٹے ایک ایسا کام ہے جو واقعی رومانس اور حقیقت نگاری کے درمیان اس تنازع کو اپنا موضوع بناتا ہے، یوں ایک رسمی چیز کو موضوعاتی بنا دیتا ہے۔

اگر کوئی ایک ایسا مقام ہے کہ جہاں رومانی مثالیت اور سحر سے معریٰ حقیقت نگاری کا ملاپ ممکن ہو تو وہ جنگ ہے۔ کچھ مظاہر ہی ایسے ہیں جو بہت زیادہ تلخ ہونے کے باوجود، اتنی پرتکلّف لفاظی اور پرتاثیر اسلوب کو ابھارتے ہیں۔ لیکن سروانتیس کے ناول جنگ کا قریب ترین بیان کرتے ہیں۔ کہوٹے، جو خاصے رومانسز پڑھ لینے کے بعد سنکی ہو گیا ہے، اپنی زندگی کا نمونہ کتابوں سے لیتا ہے جبکہ حقیقت نگاری، کتابوں کا نمونہ زندگی سے لیتی ہے۔ وہ ایسے رہتا ہے جیسے کتابی دنیا میں رہا جائے اور یوں ایسے ہی شخص کی طرح گفتگو بھی کرتا ہے لیکن چونکہ وہ کتاب کا ایک کردار ہے تو یہ

تصور (Fantasy) حقیقت بھی ہے۔ یوں ناول، زندگی کا آغاز دوسری چیزوں کے علاوہ رومانس پرطنز کے ساتھ شروع کرتا ہےاور یوں ایک طرح سےادب مخالف(Anti-Literature) ہوجاتا ہے۔ یہ پُرتکلّف آراستہ وپیراستہ منافقت ومبالغہ آمیز بیان اور تصور یہ کوحقیقت نگار کے، غیر جذباتی نقطۂ نظر سے دیکھتا ہےلیکن چونکہ ناول پرتکلّف بیان اور''تصور یہ'' ہے چنانچہ مضحکہ خیز باطنی تضاد پیدا ہوجاتا ہے۔

سروانتیس ہمیں یقین دلاتا ہے کہ وہ ادب کےعمومی لوازمات کے بغیر، تاریخ کو''صاف'' اور''عریاں'' پیش کرے گالیکن صاف اور عریاں اسلوب بھی کسی دوسرے اسلوب کی طرح ہی ہے۔ یہ کہنا غلطی ہے کہ زبان کی کچھ اقسام ادبی طور پر دوسروں سے زیادہ، حقیقی دنیا کے قریب تر ہیں۔ایک سڑی اور خبطی شخص نو وارد انسان کی نسبت حقیقی زندگی کے زیادہ قریب نہیں ہوتا۔ یہ (اسلوب) عام بول چال سے قریب تر ہوسکتا ہے مگر یہ ایک الگ معاملہ ہے۔حقیقت اور زبان کا رشتہ وسعتِ مکانی سے متعلق نہیں ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ کچھ الفاظ آزاد ہیں اور دوسرے مادی اشیا سے بری طرح جکڑے ہوئے ہیں۔ بہرحال ایک مصنّف کا صاف اور عریاں، دوسرے کے لیے آرائشی ہوسکتا ہے۔ بالکل اسی طرح کوئی حقیقت پسند افسانوی ٹکڑا، یہ یقین دلاتا ہوا محسوس ہوسکتا ہے کہ جیسے مثلاً ہیئر ڈرائرز (Hair Dryers) ادبی توضیح کے مظاہر سے زیادہ اصلی اور حقیقی ہے وہ زیادہ مفید ثابت ہو سکتے ہیں لیکن ان کے درمیان فرق کا تعلق، حقیقت کے درجات سے نہیں ہے۔

چنانچہ، اولین عظیم ناولوں میں سے ایک، ہمیں ناول سے خبردار رہنے کی تاکید کرتا ہے۔ فکشن (Fiction) کا مطالعہ پاگل بنا سکتا ہے۔ دراصل یہ فکشن نہیں ہے جو پاگل پن کی طرف لے جاتا ہے بلکہ فکشن کی افسانویت کو بھول جانے سے ایسا ہوسکتا ہے۔ مسئلہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب اسے حقیقت کے ساتھ گڈمڈ کردیا جائے، جیسا کہوٹے کرتا ہے۔ فکشن جو اپنے آپ کو فکشن ہی سمجھتا ہے بالکل معقول ہے۔اسی طرح، طنز (Irony) ہے جو ہمیں بچالیتا ہے۔ سروانتیس، کہوٹے کے برخلاف اپنی اختراعات کو ادبی طور پر ماننے کی توقع نہیں کرتا۔ کم ازکم اس اختراع کو نہیں جسے ڈان کہوٹے کے نام سے جانا جاتا ہے۔ وہ ہمیں بے وقوف بنانے کی کوشش نہیں کرتا۔ ناول نگار جھوٹ نہیں بولتے کیونکہ وہ یہ تصور نہیں کرتے کہ ہم انہیں سچائی بتانے کے لیے کہیں گے۔ وہ بالکل اسی طرح جھوٹ نہیں کہتے جس طرح یہ اشتہاری فقرہ''اس حصے کو دوبارہ تازہ دم کرتی ہے جہاں تک

دوسری بار نہیں پہنچ سکتی'' جھوٹ نہیں ہے حالانکہ یہ سچائی بھی نہیں ہے۔ ڈان کہوٹے کے حصہ اول میں ''سرائے چلانے والا'' کہتا ہے کہ رومانسز کا شائع ہونا اچھا ہے کیونکہ کوئی شخص بھی اتنا بے خبر نہیں ہوسکتا کہ وہ انہیں سچی تاریخ سمجھ لے۔ حقیقت میں خود ڈان کہوٹے کے اندر بہت رومانیت ہے۔ پھر بھی رومانس اتنا خالی از علت نہیں جتنا سرائے کا مالک سمجھتا ہے۔ یہ یقینی طور پر ایک طرح کی خطرناک نرگسیت ہے جس میں (جیسا کہ کہوٹے ایک مقام پر کہتا ہے) آپ یقین کر سکتے ہیں کہ ایک عورت سادہ اور خوبصورت ہے کیونکہ آپ ایسا چاہتے ہیں۔ ایسا ضروری نہیں کہ اشیاء کی اسی طرح توضیح کی جائے جیسی وہ ہیں۔ رومانی عینیت پسندی خاصی بصیرت افروز معلوم ہوتی ہے لیکن یقیناً یہ انانیت کی بھی قسم ہے جس میں دنیا آپ کے ہاتھوں میں گیلی مٹی کی طرح ہو جاتی ہے کہ آپ اسے اپنی مرضی کے مطابق موڑ سکیں۔ تصور یہ جو بہت پرکشش محسوس ہوتا ہے، اپنی بنیاد میں کج رائے انفرادیت ہے جو دنیا کو اپنی مرضی کے مطابق موڑنا چاہتا ہے۔ وہ اس چیز کو ماننے سے انکار کر دیتا ہے جس پر حقیقت نگاری سب سے زیادہ اصرار کرے (یعنی) ہماری خواہشات کے لیے حقیقت کی سرکشی اور شدید بے لچک جمود جس سے یہ ہمارے مقاصد کو ناکام بناتی ہے۔ حقیقت نگاری کے مخالف وہ ہیں جو اپنے ذہن سے باہر نہیں نکل سکتے۔ یہ گویا اخلاقی عدسے کی تال کا نقص ہے۔ یہ صرف کہوٹے کی ذاتی خطا جو سورماؤں جیسی انانیت ہے جو خاصی مضحکہ خیز طنز کی صورت میں، اجتماعی رواج اور جاگیردارانہ نظام سے وفاداری سے والہانہ وابستگی کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔

عینیت پسندی کے بارے میں کچھ چیزیں ناقابل تعریف بھی ہیں۔ کہوٹے کے اپنے مثالی تصورات میں غریبوں اور محروموں کی حفاظت کرنا شامل ہے۔ لیکن کچھ بے معنویت بھی موجود ہے۔ چنانچہ یہ صرف یوں نہیں ہے کہ کوئی مثالیت پسند ہونے کے بجائے سنکی ہو بلکہ یہ ایسا ہے کہ ایک ہی سانس میں آدرش کو برقرار اور کم تر کر دیا جائے۔ وہ جو دنیا کو درست نہیں سمجھتے، وہ انتقام لینے کی خاطر اسے شدید نقصان پہنچاتے ہیں۔ ادب، اخلاق اور نظریہ علم انسانی سے متعلّق حقیقت نگاری، آپس میں نازک باطنی تعلق رکھتے ہیں۔ کہوٹے کے سلسلے میں، تصور یہ بہت گہرے طور پر سماجی خصوصی اعزاز سے جڑا ہوا ہے۔ ایک شخص جو ایک معمولی عورت کو اعلیٰ طبقے کی دوشیزہ سمجھ سکتا ہے وہ یہ بھی مانتا ہے کہ دنیا میں اچھی زندگی گزارنا، اس کا حق ہے۔ طاقت اپنے مرکز تک بہت عمدہ ہوتی ہے لیکن تصور یہ بھی اپنے مرکز تک کاروباری ہے۔ ایک قابل فروخت جنس، جیسا کہ ناول کے پہلے حصے

میں پادری کلیسا کے قانون کے بارے میں تبصرہ کرتا ہے۔ معجزہ اور منڈی، ایک دوسرے کے لیے اجنبی نہیں ہیں۔ تصور یہ، حقیقت کو اپنے مقاصد کے مطابق بدلتا ہے اور حقیقت، تجارتی قوانین کی صورت میں، تصور یہ کو اپنی دلچسپی کے مطابق ڈھالتی ہے۔

یوں محسوس ہوتا ہے کہ حقیقت نگاری کو پذیرائی نہیں مل سکتی کیونکہ عام قاری کو عجائب اور غیر معتدل اشیاء میں مزہ آتا ہے۔ مضحکہ خیز تضاد (Irony) یہ ہے کہ ناول کی ہیئت میں روزمرہ زندگی بنت کی طرح شامل ہے۔ کھوٹے کے ساونتی التباسات، مقبول توہمات کے اعلیٰ طبقاتی نقطہ نظر کی ایک قسم ہیں۔ عام لوگ فن کے آئینے میں اپنی ہی شکل نہیں دیکھنا چاہتے۔ وہ کام کاج کے وقت خاصی حد تک معمولی زندگی گزارنے کے بعد اپنے آرام کے اوقات میں اس ہی کا دوبارہ جائزہ لینے کے خواہش مند نہیں ہوتے۔ مزدور، وکلا کی نسبت تصور یہ کا سہارا لینے کی طرف زیادہ مائل ہوتے ہیں۔ سروانتیس کا پادری تسلیم کرتا ہے کہ مزدور طبقے کو روٹی کے ساتھ سرکس اور کام کے ساتھ تفریح کی بھی ضرورت ہے۔ وہ یقین رکھتا ہے کہ انہیں بھی کھیل (Play) دیکھنے کی ضرورت ہے۔ صرف تہذیب یافتہ طبقہ اشرافیہ کے لیے فن معقول اور فطرت کے قریب ہوسکتا ہے۔ یوں سروانتیس اپنی تخلیقات کی سچائی سے ظاہری مطابقت کی بناء پر سنجیدہ ادبی مقام حاصل کر لیتا ہے۔ ممکنات اور نقالی پر۔ جیسا کلیسا کا قانون لاگو ہوتا ہے اور پھر ایک ہیرو کی تخلیق جو فنکاری سے ہجوم کو کھینچ لینے والے تصورات رکھتا ہے۔

اگر ناول ایک ایسی صنف ہے جو عام زندگی کی توثیق کرتی ہے تو یہ ایسی ہیئت بھی ہے جس میں اقدار اپنے خواص کے تنوع اور کشمکش کی انتہا پر ہوں۔ ڈیفو (Dafoe) سے وولف (Woolf) تک ناول جدیدیت کی پیداوار ہے اور جدیدیت ایک ایسا دور ہے جس میں ہم بنیادوں سے بھی متفق نہیں ہوسکتے۔ ہماری اقدار اور اعتقادات منتشر اور بے میل ہیں۔ اور ناول اس صورتحال کا عکس پیش کرتا ہے۔ ادبی ہیئتوں میں یہ سب سے زیادہ مخلوط الاصل ہے۔ ایک ایسا مقام جہاں مختلف آوازیں، مخصوص طرزِ کلام اور اعتقادی نظام مستقل طور پر آپس میں ٹکراتے رہتے ہیں۔ اسی لیے ان میں سے کوئی بھی، کوشش کے بغیر غالب نہیں ہوسکتا۔

حقیقت نگار ناول، دنیا کو ایک خاص نقطہ نظر سے دیکھنے کی آڑ میں اپنا اثر ورسوخ ثابت کرتا ہے۔۔۔ یہ ایک مقصد سے دوسرے کی طرف تبدیل ہوتا ہے۔ بدلے میں بیانیہ کو مختلف کرداروں کے حوالے کرتا ہے اور ایسے واقعات و کرداروں کے لیے ہماری ہمدردی جیت لیتا ہے جنہیں اتنے

واضح طور پر جاندار پانے کے لیے ہم غیر آرام دہ محسوس کرتے ہیں۔ درحقیقت، یہ ایک وجہ ہے کہ یہ صنف آغاز میں اس قدر شک وشبہ کا شکار کیوں ہوئی۔ تخیلاتی دنیا، شیطان کو بھی ایک چونچال دوست بنا سکتی ہے۔

میخائل باختن (Mikhail Bakhtin) کے مطابق ناول نمودار ہوتا ہے اور پھر غائب ہو جاتا ہے۔ ایک دریا کی طرح جو چونے کے پتھروں کے چٹانی منظر سے اپنا راستہ بناتے ہوئے گزر رہا ہو۔ وہ سمجھتا ہے کہ جب ایک مرکزی ادبی، لسانی اور سیاسی طاقت چورا چورا ہونے لگے تو آپ اسے (ناول) کو پا لیتے ہیں، ایسا تب ہوتا ہے جب زبانی اور آدرشی مرکز مزید قائم نہ رہے۔ جیسے ہیلنسٹیک گریس (Hellenistic Greec) سلطانی روم یا ازمنہ وسطیٰ کے چرچ کے دھندلا جانے کی صورت میں باختن ناول کو ابھرتے ہوئے محسوس کرتا ہے۔ ہمہ گیر سیاسی، لسانی اور تہذیبی ہئیتیں اس چیز کے لیے جگہ خالی کر رہی ہیں جسے باختن Hetroglossia یا لسانی تنوع کہتا ہے اور یہ سب کچھ ناول میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس کے خیال میں، ناول خلقی طور پر معیارات کے خلاف ہے۔

بہرصورت، ہر طرح کا تنوع انقلابی ہوتا ہے نہ اقتدار کی ہر صورت جابرانہ۔ باختن صحیح کہتا ہے کہ ناول دوسری اصناف کے ٹکڑوں کے ساتھ 'تہذیبی تناظر کے دھارے سے ابھرتا ہے۔ یہ اعلیٰ تہذیبی طرز زندگی کی باقیات اور کباڑ سے اپنا مواد حاصل کرتا ہے اور اس کا مطلب ہے کہ یہ صرف ایک منفی شناخت رکھتا ہے۔ زبانوں اور زندگی کی مختلف شکلوں کے اختلاط کی بنا پر محض جدید معاشرے کا ایک عکس نہیں بلکہ اس کا ایک نمونہ ہے۔

ہیگل ناول کو جدید نثری دنیا کے رزمیہ کے تناظر میں دیکھتا ہے۔ اس میں رزمیہ (Epic) کی تمام تر وسعت اور دائرہ کار موجود ہے، ماسوا اس کے کہ اس کی مافوق الفطرت جہت زیادہ حصے میں شامل نہیں۔

بیانیہ، ڈرامائی عمل اور مادی دنیا کے تصرف میں دلچسپی، ناول کو کلاسیکی رزمیہ سے متشابہ بناتی ہے۔ البتہ ماضی کے بجائے، حال کو پیش کرنے کی وجہ سے، یہ اس سے مختلف بھی ہے کیونکہ ناول جیسا اس کے نام ہی سے ظاہر ہے، سراسر ایک ''ہم عصر'' صنف ہے۔ اس حد تک ''ہومر'' کی نسبت یہ ''دی ٹائمز'' کے ساتھ زیادہ مماثلت رکھتا ہے۔ جب یہ ماضی کی طرف رجوع کرے تو یہ اکثر اسے حال کی ماقبل تاریخ کے طور پر ہی لیتا ہے حتیٰ کہ تاریخی ناول میں بھی عموماً حال کے چھپے ہوئے آثار

موجود ہوتے ہیں۔ ناول ایک ایسی تہذیب کی دیومالا ہے جو اپنی روزمرہ زندگی سے مسحور ہے۔ یہ اپنے عصر سے پیچھے ہے نہ آگے۔ بلکہ اس کا ہمدوش ہے۔ یہ مریضانہ ماضی پرستی یا غیر حقیقی امید کے بغیر اس کی جھلک ہے۔ ماضی پرستی (Nostalgia) اور تخیلاتی دنیا (Utopia) دونوں سے انکار کا مطلب ہے کہ حقیقت پسند Realistic ناول سیاسی نقطہ نظر میں رجعت پسند ہوتا ہے نہ انقلابی۔ اس کی بجائے یہ اپنی روح میں مثالی مصلح ہے۔ یہ حال کے ساتھ وابستہ ہوتا ہے لیکن ایک ایسے حال کے ساتھ جو ہمیشہ تبدیلی کے عمل سے گزرتا رہتا ہے۔ یہ کسی اور دنیا کا مظہر ہونے کی بجائے اس دنیا کا عمل ہے لیکن چونکہ تبدیلی، دنیاداری کا ایک حصہ ہے تو یہ پیچھے مڑ کے دیکھنے والا بھی نہیں ہے۔

اگر ناول واضح طور پر جدید ہیئت ہے، اس کی قدیم تاریخ کچھ بھی ہو، تو اس کی ایک وجہ بھی ہے کہ یہ ماضی سے جڑے رہنے کا انکاری ہے۔ جدید ہونے کا مطلب یہ ہے کہ ہر اس چیز کو ماضی قرار دے دیا جائے جو دس منٹ پہلے وقوع پذیر ہوئی ہو۔۔۔

ایک باغی نوجوان کی طرح 'جدید' اپنے جد سے یقینی جدائی کے ذریعے اپنا اظہار کرتا ہے۔ اگر یہ آزادی بخشنے کا تجربہ ہے تو یہ آزاردہ (Traumic) بھی ہوسکتا ہے۔

یہ ایک ایسی صنف ہے جو روایتی نمونوں سے خود کو الگ کر لیتی ہے۔ یہ رسوم، اساطیر، فطرت، آثارِ قدیمہ، مذہب یا سماج کے رائج کردہ مثالی نظریاتی نمونوں پر مزید انحصار نہیں کر سکتا۔ اور یہ ایک نئی طرح کی خود پسندی کے اظہار سے زیادہ قریبی تعلق رکھتا ہے۔ ایسی خود پسندی جو تمام اجتماعی ضابطوں کے مثالی نمونوں کو بہت بھینچ دینے والی سمجھتی ہے۔ رزمیہ کا کوئی ایک مصنّف نہیں ہوتا۔ جبکہ ناول واحد مصنّف کے آثار رکھتا ہے جسے اسلوب کہا جاتا ہے۔ اس کی روایتی نمونوں سے عدم برداشت، اجتماعیت کے پنپنے سے بھی تعلق رکھتی ہے کیونکہ اقدار اس قدر متنوع ہو چکی ہیں کہ انہیں مجتمع نہیں کیا جا سکتا۔ جہاں اقدار زیادہ ہوں گی وہاں قدر بجائے خود ایک مسئلہ بن جائے گی۔

ناول اور جدید سائنس کی نمود ایک ہی عہد میں ہوئی اور یہ اسکے کلاسیکی اقتدار پر شک وشبہ کے ساتھ اس کے سنجیدہ، غیر مذہبی، عقلی، تفتیشی رجحان میں بھی حصہ بٹاتا ہے لیکن اس کا مطلب ہے کہ اگر یہ بیرونی اختیار کو نہیں مانتا تو اسے اس کو اندرونی طور پر ڈھونڈنا ہوگا۔ اختیار کے تمام روایتی نظام اڑا دینے کے بعد اس کے لیے اپنے آپ پر اختیار نافذ کرنا ضروری ہے۔ اب اختیار کا مطلب خود کو کسی منبع کے مطابق ڈھالنا نہیں بلکہ خود ایک مخرج بن جانا ہے۔

جیسے لفظ ناول ظاہر کرتا ہے اس میں جدت طرازی (Originality) کا سحر موجود ہے لیکن اس کا یہ مطلب بھی ہے کہ ناول اپنے آپ سے باہر ہر چیز میں تجرباتی اختیار رکھتا ہے جو اسے ہنگامی بنا دیتا ہے۔۔۔

یوں ناول جدید انسانی وجود کی علامت ہے۔ یہ بھی جدت طراز ہے ان معنوں میں کہ جدید خواتین و حضرات کے بارے میں یہ فرض کیا گیا ہے کہ وہ اپنے وجود کے خود ہی منصف ہوں گے۔ کیا آپ ہیں؟ اب اس کا فیصلہ قرابت داری، راویت یا سماجی درجہ بندی سے نہیں کیا جاتا بلکہ آپ وہ ہیں جو آپ خود اپنے لیے متعین کرتے ہیں۔ جدید موضوعاتِ بحث، جدید ناول کے ہیرو کی طرح، آگے بڑھتے ہوئے اپنا ثبات کرتے ہیں۔ البتہ یہ ایک نازک اور منفی طرح کی آزادی ہے جس کی اپنے آپ کے سوا کوئی ضمانت نہیں۔ حقیقی دنیا میں کچھ ایسا نہیں جو اسے سہارا دے سکے۔ جدید عہد میں مسلمہ قدریں اس دنیا سے بھاپ کی طرح اڑ گئی ہیں۔ یہی امر لامحدود آزادی کا باعث ہے لیکن یہ بھی ہے کہ یوں ایسی آزادی بے حد خالی بھی ہو جاتی ہے۔ اگر ہر چیز کی اجازت ہے تو ایسا صرف اس وقت ہوسکتا ہے کہ جب کچھ بھی فطری طور پر کسی دوسری چیز کے لیے قابل قدر نہ رہے۔

ہم دیکھ چکے ہیں کہ ناول اور رزمیہ ماضی کی طرف اپنے رویے کی وجہ سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن ان دونوں میں ایک اور بنیادی فرق بھی ہے۔ رزمیہ اشرافیہ اور جنگی ہیروز کی دنیا سے تعلق رکھتا ہے جبکہ ناول روزمرہ زندگی سے متعلق ہے۔ یہ بہت 'مقبول' صنف ہے۔ ایک مرکزی ادبی طرز جو عام لوگوں کی زبان بولے۔ ناول عظیم بول چال والا ادبی فن ہے جو کسی مخصوص ادبی زبان کی بجائے معمولی بول چال پر انحصار کرتا ہے۔ یہ پہلی ادبی ہیئت نہیں ہے کہ جس میں عام لوگ نمودار ہوتے ہیں لیکن انہیں غیر متزلزل سنجیدگی سے موضوع بنانے میں یہ اولین ہے۔ بلاشبہ، اس کا ہم عصر، سوپ اوپیرا (Soup Opera) ہے جس سے ہم زیادہ لطف اندوز اس لیے نہیں ہوتے کہ اس کے پلاٹ میں وقتاً فوقتاً ڈرامائی موڑ آتے ہیں بلکہ اس لیے کہ ہم اس میں جانی بوجھی اور روزمرہ زندگی کو دیکھتے ہیں جو بذاتہ ایک سحر ہے۔

مارل فلینڈرز (Mall Flanders) کا جدید مقابل ایسٹ اینڈرز (EastEnders) ہے۔ ریالٹی ٹی وی (Reality TV) کے پروگراموں کی حیران کن مقبولیت، جو صرف اس پر مشتمل ہوتے ہیں کہ کوئی گھنٹوں تک اپنے باورچی خانہ میں بے دماغی کے ساتھ سٹر پٹر کرتا پھرے، آخیر میں

ایک دلچسپ سچائی پیش کرتی ہے کہ ہم میں سے کئی بندھے ہوئے معمول اور تکراری (زندگی) کو، غیر معمولی ہیجان خیز مہم جوئی کے منہج سے زیادہ دلفریب پاتے ہیں۔

اب تک شائع ہونے والے عظیم ادبی کارناموں میں سے ایک، ایرک ارباخ (Eric Aurebach) کے مائمیسز (Mimesis) کا موضوع روزمرہ زندگی کی قدر ہے۔

ارباخ کے نزدیک حقیقت نگاری ایسی ادبی ہیئت ہے جو خواتین و حضرات کی روزانہ زندگی کو بذاتہ بہت قابل قدر گردانتی ہے۔ انگریزی ادب میں اس کی اولین مثالوں میں سے ایک ورڈز ورتھ اور کولرج کی لریکل بیلڈز (Lyrical Ballads) میں ڈھونڈی جا سکتی ہے جو ایک ہیئت کو آدرشی بناتے ہوئے عام زندگی کو تخلیق کا مآخذ سمجھتی ہے۔ ارباخ کے لیے ناول ابتدائی مرحلے میں جمہوریت پسند فن کی ایک قسم ہے۔ ہر اس چیز کا مخالف جو اسے جامد سلسلہ مراتب سے پیوستہ، تاریخ شکن محسوس ہو۔ کلاسیکی آثار، قدیمہ سماجی طور پر امتیازی فن لطیف ہے۔ والٹر بنجمن کی اصطلاحات کو اپناتے ہوئے، یہ فن کی وہ شکل ہے جو فاصلے اور جاہ وعظمت کے اس ''ہالے'' کو تباہ کر دیتی ہے جو ایسے کلاسیکی انسانی ہنر اور صناعی کے نمونوں سے جڑا ہوتا ہے، اور یوں زندگی کو ہماری رسائی سے باہر کرنے کی بجائے، ہمارے قریب تر لے آتی ہے۔ مائمسز (Mimesis) میں مصنفین بیہودہ، توانا، ارضی، فعال، روزمرہ کی بولی، بے تکے اور تاریخی مزاج کے حامل ہونے کی وجہ سے اعلیٰ درجہ پاتے ہیں اور اپنے ڈھانچے کے جوڑوں پر نفیس طریقے سے روایتی، طبقہ اشرافیہ سے متعلقہ آدرشی، سٹیریوٹائپ اور غیر ترقی پذیری کا لبادہ اوڑھ لیتے ہیں۔ یوں ارباخ دلیل دیتا ہے کہ کلاسیکی آثار قدیمہ کی تہذیب میں عام لوگوں کے ساتھ سنجیدہ برتاؤ نہیں تھا۔ اس کے برخلاف ''عہد نامہ جدید'' جیسا متن پیٹر (Peter) جیسے منکسر المزاج مچھیرے کو شدید المناک حالت میں دکھاتا ہے۔۔۔

کسی چیز کو حقیقت پسند کہنے کا مطلب یہ مان لینا ہے کہ وہ حقیقی نہیں ہے۔ نقلی دانت ''حقیقی'' ہو سکتے ہیں لیکن خارجہ امور کا دفتر نہیں۔۔۔ مابعد الجدید ثقافت کو اس صورت میں حقیقی کہا جا سکتا ہے کہ یہ سطحیت کی ماورائے حقیقت دنیا، دولخت اجزا اور بے ترتیب حسیات کے ساتھ وفادار ہے۔ حقیقت پسند فن، فن کی کسی بھی دوسری قسم کی طرح صناع ہو سکتا ہے۔ ایک مصنف جو چاہتا ہے کہ وہ حقیقت پسند لگے، اس طرح کے فقرے شامل کر سکتا ہے کہ ''ایک سرخ وسفید چہرے والا سائیکل سواران کے پاس سے بمشکل ڈگمگاتا ہوا گزرا'' جبکہ بآسانی یوں بھی لکھا جا سکتا تھا ''بے سُری سیٹی

بجاتا ہوا ایک سرخ بالوں والا لڑکا، باغیچے کی باڑ کے نیچے سے رینگتا ہوا نکلا۔'' پلاٹ کے نقطۂ نظر سے اس قسم کی تفصیلات قطعاً غیر ضروری ہو سکتی ہیں۔ یہ صرف اس بات کی علامت ہیں کہ یہ ''حقیقت نگاری'' ہے جیسا کہ ہنری جیمز کہتا ہے کہ ان میں ''حقیقت کی خوبو'' ہے۔ اس طرح حقیقت نگاری نپی تلی پیش بینی ہے۔ یہ ایسی ہیئت ہے جو اپنے آپ کو دنیا سے اوپر اٹھانا چاہتی ہے۔ فن کے لحاظ سے اس کا درجہ دبا دیا گیا ہے۔ اسی لیے اس کی پیش کش (نمائندگی) اتنی شفاف ہے کہ ہم اس میں حقیقت کو بذاتہٖ دیکھ سکتے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ حتمی نمائندگی وہی ہوگی کہ جو اس سے بالکل مشابہ ہو جس کی نمائندگی کی جا رہی ہے لیکن پھر بھی طنزیہ طور پر یہ ہرگز ''نمائندگی'' نہ ہوگی۔ ایک شاعر جس کے الفاظ کسی طرح سیب اور آلو بخارا ہو جائیں، سبزی فروش تو بن جائے گا، شاعر نہیں رہے گا۔

کچھ نقادوں کے خیال میں، فنی لحاظ سے حقیقت نگاری، اصلیت سے زیادہ اصل ہے کیونکہ یہ غلطیوں اور پیش بندیوں کو تراشتے ہوئے، زندگی کو اس کی حقیقی صورت میں دکھاتی ہے۔ حقیقت، پریشان کُن، نامکمل معاملہ ہونے کی وجہ سے اکثر ہماری توقعات کو پورا نہیں کرتی مثلاً جب وہ رابرٹ میکس ول (Robert Max Well) کو گھاٹ پر کھڑا رہنے کی بجائے سمندر میں ڈوب جانے دیتی ہے۔

جین آسٹن یا چارلس ڈکنز ایسے ابتر انجام کو کبھی برداشت نہ کرتے۔ ایسے بگاڑ کی ناقابلِ شمار مثالوں میں سے ایک میں، تاریخ، ہنری کسنجر کو امن کا نوبل پرائز نواز دیتی ہے۔ یہ ایسا دھما کہ خیز ماورائے حقیقت واقعہ ہے کہ کوئی عزت نفس کا مالک حقیقت پسند ناول نگار تو شاید ایک المناک اور دہشت انگیز مذاق کے علاوہ، ایسا سوچ بھی نہیں سکتا۔

یوں یہ کہنا خطرناک ہے کہ حقیقت نگاری ''زندگی کو اس طرح دکھاتی ہے کہ جیسی وہ ہے'' یا اس میں عام لوگوں کے تجربات کو پیش کیا جاتا ہے۔ یہ دونوں بیانات اتنے سادہ نہیں بلکہ اختلافی ہیں۔ حقیقت نگاری، نمائندگی کا معاملہ ہے اور آپ یہ جاننے کے لیے کہ وہ کتنے اصل ہیں، نمائندگان کا حقیقت سے تقابل نہیں کر سکتے۔ جب کہ جسے ہم ''اصلیت'' کہتے ہیں اس میں بھی ''نمائندگی'' کا سوال شامل ہے۔ بہرحال حقیقت پسند پیش کش کے بارے میں کیا اتنا متاثر کن ہے؟ ہم ایسا کیوں چاہتے ہیں کہ ایک پورک شاپ (Pork Shop) کے تصور کو بالکل پورک شاہی کی طرح لگنا چاہیے۔ جزوی طور پر بلاشبہ، ایسا اس لیے ہے کہ ہم اس فن کی تعریف کرتے ہیں جو مشابہت کی گھڑی گھڑائی

شکل سامنے لے آئے۔ لیکن شاید اس لیے بھی کہ تخیّل (Fascination) جو عکس دکھاتا ہے اور چیزوں کو دُگنا کر دیتا ہے، انسانی نفسیات میں عمیق تر گھات لگائے ہے اور جو جادو کی جڑ میں بھی موجود ہے۔ اس پہلو میں، حقیقت نگاری، جسے ارباخ سب سے پختہ ہیئت کہتا ہے، سب سے زیادہ رجعت پذیر بھی ہوسکتی ہے۔ جو سحر اور اسرار کا متبادل محسوس ہو، وہ بذاتہ ان کی سب سے بڑی مثال بھی ہوسکتا ہے۔

تمام ناول حقیقی نہیں ہوتے لیکن حقیقت نگاری جدید انگریزی ناول کا غالب اسلوب ہے۔ یہ بہت سے ناقدانہ فیصلوں کا پیمانہ بھی ہے۔ ادبی کردار جو قابلِ یقین، متحرک، سڈول اور نفسیاتی طور پر پیچیدہ ہونے کی وجہ سے حقیقی نہیں ہیں۔ عام طور پر ناقدانہ تنقیدی حلقوں کی طرف سے کم رتبہ پاتے ہیں۔ یہ واضح نہیں کہ یہ سوفوکلیس کے ٹیری سیاس (Sophocle's Teiresia)، میکبیتھ کی جادوگرنیاں (Macbeth Witehes)، ملٹن کے خدا (Miltion's God)، سفٹ کے گلیور (Swift's Gulliver)، ڈکنز کے فوجن (Dicken's Fagin) یا بیکٹ کے پوزو (Beckett's Pozzo) کا کیا درجہ متعیّن کرتے ہیں۔ حقیقت نگاری ایک ایسا فن ہے جو مادی دنیا سے اپنی رغبت، رسمی، پرتکلّف اور مابعدالطبیعاتی اشیاء سے عدم برداشت، انفرادی زندگی کے لیے بے پناہ تجسّس، تاریخی ارتقاء میں پختہ اعتقاد کی وجہ سے ابھرتے ہوئے درمیانی طبقے سے موافقت رکھتا ہے۔ آئن واٹ (Ian Watt) دی رائز آف دی ناول "The Rise of the Novel" میں ان سب کو وہ وجوہات بتاتا ہے کہ ناول اٹھارویں صدی میں کیوں ابھرا؟ وہ درمیانی طبقے کی انفرادی نفسیات میں دلچسپی، دنیا کے متعلق لادینی اور اختیاری نکتہ نظر اور ٹھوس اور مخصوص کی طرف اس کی والہانہ وابستگی کو بھی دلیل کے طور پر پیش کرتا ہے۔ جہاں تک ''رسمیات'' کا تعلق ہے، یہ بھی قابلِ توجہ ہے کہ ناول Masques, غنائی گیتوں (Odes)، حزنیہ (Elegies) کی طرح خاص مواقع پر لکھے جانے والی ہیئت نہیں ہے جو شاید طبقہ اشرافیہ کی سرپرستی میں، خاص مواقع کے لیے لکھا جائے۔ یہ بھی اس کے طبقہ اشرافیہ سے متعلّق ہونے کی بجائے عوامی ہونے کا ایک ثبوت ہے۔

اٹھارویں صدی کے بہت سے ناقدین کے لیے، اس سوال کا جواب کہ ''ناول کیا ہے'' یوں ہوسکتا ہے: ایک ناقص افسانوی ٹکڑا جو صرف عورتوں اور خدام کے لیے موزوں ہے۔ اس تعریف پر، جیکی کولن (Jackie Collins) ناول لکھتا ہے لیکن ولیم گولڈنگ (William

(Golding) ایسا نہیں کرتا۔ ان ابتدائی مبصّرین کے لیے ناول News of the World کی بہ نسبت The Times سے بھی کم رتبہ تھا۔ یہ اخبار کی طرح بھی تھا کیونکہ یہ ایک ایسی شے ہے کہ جسے آپ عموماً خریدتے ہیں اور صرف ایک دفعہ پڑھتے ہیں جبکہ اس کے مقابلے میں یہ اخلاقی کتابوں کے ایک چھوٹے سے ذخیرے کا مالک ہونا، جس کا آپ بار بار بغور مطالعہ کریں ایک روایتی طریق کار ہے۔ تقریباً وہی کردار ادا کرتے ہوئے جو ای۔میل نے ہاتھ سے کی گئی خط کتابت کے ساتھ کیا، تیز رفتار، عارضی اور تصرف پذیر نئی دنیا سے تعلق رکھتا ہے۔ ناول کا مطلب ہے ہیجان خیز تخیّل (Fantasy)، جو ایک وجہ ہے کہ ہینری فیلڈنگ (Henry Fielding) اور سیموئل رچرڈسن (Samuel Richardson) جیسے مصنّفین نے اپنی تخلیقات کو ''تاریخ'' کیوں قرار دیا۔

اٹھارویں صدی کے نجیب عام طور پر جدت طرازی کو اعلیٰ درجہ نہیں دیتے تھے۔۔۔ یوں نئی سچائیاں بے اصل تھیں یا بے قدر۔ جو کچھ نافذ العمل تھا وہ واجب التعظیم بھی تھا۔ ناول ادب نہیں تھا اور یقیناً فن بھی نہیں۔ یہ فرض کرنا کہ آپ کی کہانی اصل زندگی کی کہانی ہے، جس کو آپ نے پھپھوندی لگے خطوط اور مخطوطوں کے ایک ڈھیر میں سے اتفاقاً دریافت کرلیا تھا۔ اصل میں اس بات کا اشارہ کرنے کا ایک راستہ ہے کہ یہ رومانی کاٹھ کباڑ نہیں تھے۔ اگر آپ کا دعویٰ سنجیدگی سے نہیں لیا جاتا تو یہ اسے سنجیدگی کا حامل بنانے کا ایک طریقہ بھی تو ہے۔۔۔ آخیر میں ناول، کلارشیا ہارلو (Clarissa Harlowe) اور ایما وڈ ہاؤس (Emma Wood house) سے مولی بلوم (Molly Bloom) اور مسز رامسے (Mrs. Ramsay) تک عورت کی اعلیٰ شان تصویر کشی کر کے، ان سے شدید انتقام لیتا ہے جو اسے محض عورتوں کے لیے مناسب قرار دے کر رد کر دیتے تھے۔ اس نے فن (Craft) کی چند نمایاں خاتون مفسّرین بھی پیدا کی ہیں۔ ایک ہیئت کے طور پر اس کی اہمیت بڑھتی رہے گی کیونکہ شاعری تیزی سے نجی ہو رہی ہے۔ شیلے اور سون برن (Swinburn) کے درمیان کہیں 'شاعری' عوامی صنف کے طور پر بتدریج ختم ہوتی جا رہی ہے۔ ادبی ریاضت کی نئی تقسیم میں اس کے اخلاقی اور سماجی فرائض ناول کو منتقل ہو رہے ہیں۔ انیسویں صدی کے وسط سے لفظ ''شاعری'' تقریباً باطنی، نجی، روحانی یا نفسیاتی کے مترادف ہو گیا ہے۔ اس طرح کہ جو بلاشبہ دانتے (Dante)، ملٹن (Milton) اور پوپ (Pop) کے لیے بہت حیران کُن ہے۔ شاعری کی نئی تعریف کے مطابق، اسے سماجی، غیر مسلسل، نظریاتی اور تصوراتی، جو نثری فکشن کا خاصہ ہے، کے متضاد سمجھا جاتا ہے۔ ناول

بیرونی دنیا کا خیال رکھتا ہے جبکہ شاعری اندروں سے متعلق ہے۔۔۔ان دونوں رجحانات کے درمیان یہی فراق عوامی اورنجی کے درمیان بڑھتی ہوئی مغائرت کو ظاہر کرتا ہے۔

شاعری کا مسئلہ یہ ہے کہ یہ ''زندگی'' سے بتدریج دور ہوتی محسوس ہو رہی ہے کیونکہ کارخانوں کا سرمایہ دارانہ معاشرہ ''زندگی'' کی ہیئت بنا رہا ہے۔ بیمہ کمپنیوں اور گوت کی پیداواری Pies کی دنیا میں غنائیت کی کوئی خاص جگہ نہیں ہے۔ ''شاعرانہ انصاف'' کے فقرے کا مطلب ہے کہ ایک ایسی قسم کا انصاف جس کی ہم حقیقی زندگی میں توقع نہیں کرتے۔ تاہم ناول کی سماجی وجود سے انتہائی قربت میں بھی ایسا ہی مسئلہ ہے۔ اگر ناول ''زندگی کا ایک ٹکڑا'' ہے تو یہ ہمیں مزید عمومی سچائیوں کے بارے میں کیسے سکھلا سکتا ہے۔

سیموئل رچرڈسن (Samuel Richardson) جیسے اٹھارویں صدی کے پُرخلوص پروٹسٹنٹ مصنّفین کا یہ خاص مسئلہ ہے، جن کے لیے فکشن کی مہارت صرف اسی وقت قابل توجیہ ہے جب وہ کسی اخلاقی سچائی کا پرچار کرے۔ مسئلہ یہ ہے کہ جس قدر آپ اپنی حقیقت نگاری کی نقشہ کشی کرتے ہیں یہ اتنی ہی اخلاقی سچائیاں پیش کر دیتی ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ اسی قدر ان کی بنیادیں بھی کھوکھلی کرتی ہے۔ کیونکہ قاری اس عالمگیر سچائی جس کی حقیقت نگاری تمثیل پیش کرے، کی طرف متوجہ ہونے کی بجائے حقیقت نگاری کی تفاصیل میں الجھ جاتا ہے۔ اس سے جڑا ہوا ایک اور مسئلہ بھی ہے۔ ناول نگار کے طور پر، آپ دنیا کو بعض پہلوؤں میں تبدیل کرنے کے لیے دلائل نہیں دے سکتے جب تک کہ آپ ہر ممکن سختی سے اس کی خامیوں کی تمثیل کاری کریں لیکن جتنا پراثر طریقے سے آپ یہ کریں گے اتنی ہی دنیا کم بدلتی ہوئی دکھائی دے گی۔

ڈکنز کے آخری ناولوں میں ایک انتہائی بناوٹی، بدہیئت اور گھٹن زدہ ظالمانہ معاشرے کی تصویر کشی کی گئی ہے جس کے بارے میں کہنا مشکل ہے کہ کب اس کی اصلاح ہو سکے گی۔ رچرڈسن مانتا تھا کہ حقیقت نگار ناول کو پڑھتے ہوئے ہم ایک ہی وقت میں اس کے مباحث کو مانتے اور رد کر دیتے ہیں۔ تخیلی سطح پر ہم بیان کنندہ کے سامنے شکست کھاتے ہیں، اسی وقت ہمارے ذہن کا ایک اور حصہ جانتا ہے کہ یہ محض واہمہ ہے۔ رچرڈسن اپنی نجی خط کتابت میں لکھتا ہے کہ اس قسم کے تاریخی اعتقاد سے فکشن پڑھا جاتا ہے۔

اگرچہ ہم جانتے ہیں کہ یہ فکشن ہی ہے۔۔۔ایسا اس لیے ہے کہ ہمارے ذہن کا جو حصہ

کہانی کی گرفت میں نہیں ہے وہ اس پر اثر انداز ہونے اور اس سے ایک اخلاقی سبق حاصل کرنے کے لیے آزاد ہے۔ اس طریقے سے حقیقت نگاری کو محفوظ کیا جا سکتا ہے لیکن یہ ایک وسیع و عمیق تر مقصد سے بھی عہدہ برآ ہو سکتی ہے۔ اپنے ناول Clarissa کے بارے میں لکھتے ہوئے رچرڈسن کہتا ہے کہ وہ اپنے دیباچے میں ایسا کچھ نہیں لکھنا چاہتا جو یہ ''ثابت'' کردے کہ اس کا کام فکشن ہے، لیکن وہ یہ بھی نہیں چاہتا کہ اسے اصلی سمجھا جائے۔ یہ امر حقیقت نگاری کی الجھن کو پوری طرح ظاہر کرتا ہے۔ قاری کو یہ نہیں بتایا جانا چاہیے کہ کتاب فکشن ہے۔ کیونکہ اس طرح اس کی طاقت کم تر ہو سکتی ہے۔ لیکن اگر قاری اسے اصل سمجھ بیٹھے تو بدلے میں اس کی مثالی طاقت گھٹ جائے گی۔ "Clarissa" نفسِ لوامہ، بدکاری اور جنس کی عمومی طاقت کی بجائے، حقیقی عصمت دری کی اخباری رپورٹ بن جاتا ہے۔

صرف رچرڈسن جیسے اخلاقی ذہنیت کے حامل مصنفین ہی کو اس الجھن کا سامنا کرنا پڑتا۔ ہو سکتا ہے کہ یہ ایک نتھری ہوئی تعریف نہ ہو لیکن اس کی بدولت ایک اہم نکتہ ضرور سامنے آتا ہو۔ ہو سکتا ہے کہ یہ واضح کرنے میں مددگار ثابت ہو کہ فکشن کیوں اکثر (اگرچہ ہمیشہ نہیں) ایسا طرزِ اظہار استعمال نہیں کرتا جو اس کے اپنے ''ادبی'' درجے کی طرف توجہ مبذول کرا سکے۔ اگرچہ 'اسے ادبی نہ سمجھو' کا طرزِ اظہار اس کے اندر ہی سے ظاہر ہوتا ہے۔ تاہم دوٹوک ایسا کہہ دینے سے یہ کہانی کا تاثر کم ہو جانے کا خطرہ پیدا ہو سکتا ہے۔ اس (تعریف) سے یہ بیان کرنے میں بھی مدد مل سکتی ہے کہ فکشن کس طرح مثالیت (Ideology) کا طاقتور ذریعہ ہو سکتا ہے۔ اگرچہ مثالیت کا فکشن کسی مخصوص صورتحال کو عالمگیر سچائی کے طور پر پیش کرنے کے لیے ہوتا ہے۔۔۔ یوں حقیقت نگاری اور نمائندگی میں سمجھوتہ مشکل نظر آتا ہے۔ اگر اولیور ٹوئسٹ (Oliver Twist) محض اولیور ٹوئسٹ ہی ہے تو ہم اس کے کردار کی بھرپور طاقت کو محسوس کر سکتے ہیں۔ پھر بھی اس کردار کا کوئی گہرا علامتی پہلو نظر نہیں آتا۔ ہم اسے اسی طرح جانتے ہیں جیسے اپنے اردگرد موجود کسی سلسلے وار قتل کرنے والے کو جانیں۔ ایک ایسا شخص جو تمام سلسلے وار قاتلوں (Serial Killers) کی طرح بالکل عام اور غیر معروف نظر آتا ہے، اپنی ذات تک محدود رہتا ہے لیکن جب آپ اس سے ملیں تو بہت شائستگی کے ساتھ گفتگو کرتا ہے۔ اب اگر اولیور سنگ دلی اور ظلمت کی علامت ہے تو اس کی انفرادیت کو چھانٹنے کا خطرہ مول لے کر ہی اس کی اہمیت میں اضافہ کیا جا سکتا ہے۔ انتہا پر پہنچنے کے بعد یہ Allegory میں تبدیل ہو جائے گا۔ نمائندگی، حقیقت نگاری کے بغیر کھوکھلی اور حقیقت نگاری، نمائندگی نہ ہو تو کورچشم۔

جسے ہم فکشن کہتے ہیں وہ ہی ایسا مقام ہے جہاں دونوں کا ملاپ ہوسکتا ہے۔ مثلاً اگر آپ قانونی نظام کے قواعد کو پیش کرنا چاہتے ہیں تو ایسا کرنے کے لیے شاید فکشن سب سے موثر طریقہ ہو کیونکہ یہ آپ کو کانٹ چھانٹ، انتخاب، ادل بدل اور دوبارہ ترتیب دینے کی اجازت دیتا ہے، اس طریقے سے ادارے کے مخصوص خدوخال پوری طرح نمایاں ہو جائیں۔ اصل زندگی میں عدالتی کارروائیاں، جیوری اور ایسی اور چیزوں کا اتنا عمل دخل ہوسکتا ہے جو آپ کے مقصد کے لیے بے لطف، غیر متعلّقہ، تکراری اور ضمنی ہوں۔ یوں بعض اوقات، فکشن حقیقت سے زیادہ حقیقی قرار دیا جاسکتا ہے۔ اگر آپ برمحل اور باکفایت طریقے سے کسی واقعے یا فرد کے نمایاں پہلو بیان کرنا چاہیں تو فوراً آپ کا رخ فکشن ہی کی طرف پلٹ سکتا ہے۔ آپ خود کو ایسی صورتحال پیدا کرتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں کہ جس میں (مطلوبہ) پہلو روشن ترین ہو جائیں۔

ناول کے کلاسیکی مطالعے، دی گریٹ ٹریڈیشن The Great Tradition میں نقاد ایف۔ آر۔ لیوس F.R.Leavis ایک سچے عظیم ناول کے دو نمایاں پہلو بیان کرتا ہے، وہ کہتا ہے کہ اسے (ناول کو) زندگی کے لیے نیازمندانہ کشادگی ظاہر کرنا لازمی ہے اور اس میں نامیاتی ہیئت ضرور ہو۔ مشکل یہ ہے کہ ان دونوں ضروریات کو ایک دوسرے سے ہم آہنگ کرنا آسان نہیں ہے۔ یا یوں کہہ لیجیے کہ دونوں کے واقعتاً ہم آہنگ ہونے کی ایک ہی صورت ہے کہ ''زندگی'' خود نامیاتی ہیئت کا اظہار کرے۔ یوں ناول اس کے لیے ڈھیلا ڈھالا ہوئے بغیر ''کشادہ'' بھی ہوسکتا ہے۔ یہ نمائندگی کرتے ہوئے اپنی ہیئت میں متحد ہوسکتا ہے۔ تاہم ناول کی تاریخ دونوں کو ایک ساتھ پیش کرنے کی مشکل کی وجہ سے پریشان ہے۔ خاص طور پر جدید دور میں جو ناول کی سب سے زیادہ فعالیت (کامیابی) کا عہد ہے، انسانی زندگی میں وراثتی خاکہ کم سے کم نظر آتا ہے۔ تو اس پر ناول کے لاگو کردہ خاکے ناپسندیدہ بناوٹی کیسے نہیں ہیں؟ یہ ناول کے حقیقت نگاری اور نمائندگی کے فرائض کو بے حقیقت کیسے قرار نہیں دے سکتے؟ ناول بذاتہ ناروا تضاد کا شکار کیسے نہیں ہے؟ ناول ہمارے لیے دنیا کی معروضی تصویر پیش کرتا ہے، حالانکہ ایک حقیقت کے طور پر ہم جانتے ہیں کہ یہ تصویریں موضوعی ترتیب شدہ ہیں۔ یوں ناول ایک طنزیہ، فی نفسہٖ بگاڑ کی حامل صنف ہے۔۔۔ اس کی ہیئت، اس کے اجزاء سے باہم مخالف محسوس ہوتی ہے۔ حالات کی بے یقینی اور بے ترتیب دنیا کے بارے میں اس کی ترجمانی، اس کے مربوط فکشن کا ٹکڑا ہونے کے لیے مستقل خطرہ ہے۔

انگریزی ناول، اپنے آغاز ہی سے اس مشکل کا سامنا کر رہا ہے۔ ڈیفو اور رچرڈسن جیسے مصنفین نمائندگی پر ہیئت کو قربان کر کے اس مشکل سے نبرد آزما ہوئے۔ ڈیفو برائے نام ہی اپنے فکشن کو قابل ذکر کل بنانے کی کوشش کرتا ہے، جبکہ بیانیے کی ہیئت نہ ہونے سے موضوع کے اجزا بکھر جاتے ہیں۔ ہیئت اور مواد کے درمیان خلا کو اسی صورت میں بھرا جا سکتا ہے جب موخرالذکر کو موثر طور پر کریدا جائے۔ رچرڈسن نے اپنی شہرہ آفاق تصنیف (Writing to the moment) میں اسی طریق کار کو استعمال کیا ہے، ایک ایسی تکنیک جس میں اس کے کردار اپنے تجربات کو اسی طرح بیان کرتے چلے جاتے ہیں جس طرح وہ پیش آئیں۔ رچرڈسن کا کردار اگر بچہ کو جنم دے رہا ہے تو یقیناً اس کے ہاتھ میں بیاض اور قلم ہوگا۔ یہاں پھر 'مواد' ہیئت کی تشکیل کرتا ہے۔

ہم جسے فکشن سمجھتے ہیں اس کا کچھ حصہ ایسا ہوتا ہے جو قاری کو اپنی کہانی سے کچھ عمومی تاثر قبول کرنے کی دعوت دیتا ہے۔ اسی لیے No Exit کا نشان فکشن نہیں ہے حالانکہ آپ اسے یہ کہتے ہوئے بآسانی فکشن بنا سکتے ہیں کہ یہ تو ذات کی مجرد حد بندی کا بیان ہے۔۔۔ لہٰذا فکشن کا حتمی مطلب 'سچا نہ ہونا' نہیں ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ کہانی جیسی کوئی چیز (سچی یا جھوٹی) اس طرح بیان کی جائے کہ اس کے اپنے آپ کے علاوہ بھی اس کی اہمیت واضح ہو سکے۔ رچرڈسن کے ناول ڈیفو کے ناولوں جتنے ڈھیلے ڈھالے تو نہیں ہیں لیکن انہیں بہت احتیاط سے کام لینا پڑے گا کہ وہ زندہ تجربات کو بیان کرنے میں بہت زیادہ فنکارانہ چابکدستی کے استعمال سے ان کا تاثر ہی نہ بگاڑ دیں۔۔۔ وہ ان تمام ہیئتوں اور رواجوں کے اجتماع کے لیے بھی مشکوک ہو سکتا ہے جو اس کی ذات اور باطنی زندگی میں داخل ہو سکیں۔۔۔ اپنے ناولوں کے آراستہ و پیراستہ ڈھب کو بخوشی مانتے ہوئے، اور ہیئت اور مواد کے درمیان فرق کو پاٹنے کی بجائے طنزیہ انداز میں اس کی طرف توجہ مبذول کرا کے ہنری فیلڈنگ Henry Fielding ایک مخالف راستہ اختیار کرتا ہے۔۔۔ مثلاً وہ جانتا ہے کہ ایک روایتی نمونہ کی ضرورت ہے کہ اس کے ولن برے انجام سے دوچار ہوں جبکہ اس کے ہیروز کو خوشیاں ملیں گی لیکن یہ ہیئت اصل دنیا کے حالات سے باہم مخالف ہے۔ ایک غیر منصف (Unjust) معاشرے میں آپ چیزوں کو اس طرح کر کے جیسی وہ ہیں، ایک خود آئندہ نمونہ حاصل نہیں کر سکتے۔ دوسرے لفظوں میں، انسانی شر ایک وجہ ہے جس کی بنا پر ہیئت اور مواد کے درمیان یہ خلا پورا نہیں ہو سکتا۔ یا آپ اسے بھر بھی سکتے ہیں جیسا فیلڈنگ اور اس کے بعد آنے والے اکثر کرتے رہے۔ لیکن

آپ کے لیے لازم ہے کہ قاری کو آگاہ کر دیں کہ ہیئت اور مواد کے درمیان ہم آہنگی صرف ناول ہی میں ممکن ہے۔ عام زندگی میں یہ غلط فہمی پیدا نہیں ہونی چاہیے، یہی وجہ ہے کہ ناول ایک طنزیہ ہیئت ہے۔ یہ روزمرہ زندگی کی جھلک پیش کرتا ہے اور اس سے ضروری فاصلے سے بھی خبردار کرتا ہے۔ اصل زندگی میں فینی (Fenny)' جوزف (Joseph)، اور پارسن ایڈمز (Parson Adams) کٹے ہوئے حلق کے ساتھ کسی کھائی میں پڑے ہوتے، ساتھ ہی ساتھ، حقیقت یہ ہے کہ اگر یہ بالکل افسانوی بھی ہے تو ہم اس میں ایسی ہم آہنگی کی جھلک دیکھ سکتے ہیں جب یہ یوٹوپین (مثالی دنیا) کی امید دلاتا ہے۔

ناول مثالی دنیا کی عکسی تمثیل (Utopian Image) ہے۔ نہ صرف اس چیز میں جس کی یہ نمائندگی کرتا ہے، جو خاصی لرزہ خیز بھی ہوسکتی ہے بلکہ خود نمائندگی کے عمل ہیں۔ ایسا عمل جو اپنی موثر ترین ہیئت میں دنیا کو ایسے معانی پہناتا ہے جو اس کی حقیقت کے لیے ضرر رساں نہ ہوں۔ یوں بیانیہ بذاتہ ایک اخلاقی فعل ہے۔

لارنس سٹرن (Lawrence Sterne) ہیئت اور مواد کی ہم آہنگی کو ناممکن قرار دیتا ہے اور عظیم ترین آفاقی الٹ ناولوں میں سے ایک ٹری سٹرم شینڈی (Tristram Shandy) کی ایک ربطی کو چنتا ہے۔ بیان کنندہ، ٹرسٹرم اپنی زندگی کی منتشر تاریخ کی صحیح تصویر کھینچنے کے ساتھ ہی ساتھ خوش وضع بیانیہ ترتیب نہیں دے سکتا۔ یوں اس کی کہانی دونوں سروں میں بُعد کا شکار ہو جاتی ہے۔ یوں یہ نکتہ ابھرتا ہے کہ حقیقت خود تخریبی فعل ہے۔ جیسا کہ رابرٹ برتھس کہتا ہے:

''حقیقت کی نمائندگی نہیں کی جاتی کیونکہ افراد مسلسل لفظوں میں ظاہر کرنے کی کوشش کرتے رہتے ہیں کہ ادب کی ایک تاریخ موجود ہے، ادب کا حتمی و اخلاقی فریضہ حقیقت پسند ہونا ہے۔ یوں کہ اس کا منتہائے مقصود حقیقت کے سوا کبھی کچھ اور نہیں ہو سکتا۔ اور اب میں خود ہی سے اختلاف کیے بغیر کہوں گا۔۔۔ کہ ادب نہایت غیر حقیقی ہوتا ہے۔ وہ ناممکن کی خواہش کو معقول سمجھتا ہے۔''

اگر ناول جدید رزمیہ ہے تو جارج لیوکاس (George Luka'cs) کے مشہور ٹکڑے (Phrase) کے مطابق یہ خدا کی ادھوری چھوڑی ہوئی دنیا کا رزمیہ ہے۔ اسے ایک ایسے عہد میں، جہاں چیزیں معانی اور اقدار کی وراثت کی پناہ گاہ نہ رہیں، معقولیت اور اتحاد کے لیے سخت کوشش

کرنی چاہیے۔۔۔رابرٹ میوزل The Man Without Qualities کی دوسری جلد میں لکھتا ہے، وہ شخص خوش قسمت ہے جو کب، پہلے اور بعدازاں کہہ سکتا ہے۔میوزل مزید کہتا ہے کہ جیسے ہی ایک شخص واقعات کوتاریخ وارترتیب سے دوبارہ گننے کے قابل ہوتا ہے تو ایک لحہ پہلے اگر وہ غصے میں تلملا رہا ہوتو بھی وہ اطمینان محسوس کرتا ہے۔میوزل سمجھتا ہے کہ ان کی اپنی زندگیوں کے ساتھ تعلق میں بہت لوگ بیان کنندگان (Narrators) کا رویہ اختیار کرتے ہیں۔۔۔مسئلہ صرف ایک ہی ہے کہ "جدید دنیا اب غیر بیانیہ (Non' Narrative) ہو چکی ہے۔"

کردار ایک راستہ ہے جس کے ذریعے ناول اس مشکل پر قابو پا سکتا ہے۔کردار میں مختلف واقعات اور تجربات کا وسیع تنوع مجتمع ہوتا ہے۔یہ حقیقت کہ یہ سب کچھ آپ کے ساتھ پیش آ رہا ہے، ان مختلف النوع تجربات کو جوڑے رکھتی ہے۔ایک اور طریقہ اسے بیان کرنے کا عمل ہے جو ترتیب اور تسلسل لیکن تبدیل اور تفرق بھی قائم رکھتا ہے۔ بیان کنندہ وجہ اور اثر، عمل اور ردعمل ایک طرح کا جبر بھی لاگو کرتا ہے، جو منطقی طور پر ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔ بیانیہ دنیا کو وہ ہیئت عطا کرتا ہے جو فطری طور پر اس میں سے ابھرتی ہوئی محسوس ہو۔

پھر بھی ہر بیان کنندہ تقاضا کرتا ہے کہ ہر کسی کی کہانی مختلف ہو: چنانچہ جبر کی خوبو کے باوجود، ہر بیان کنندہ پیش بین بھی ہوتا ہے۔حقیقت اپنے بارے میں کہانیوں کی بڑی تعداد کو اپنے اندر سمو لے گی اور حق کو باطل سے جدا کرنے کے لیے آواز تک نہیں نکالے گی۔کبھی بھی صرف ایک کہانی نہیں ہوسکتی جیسے کبھی بھی صرف ایک لفظ یا عدد نہیں ہوسکتا۔ بہت سے جدید فنکاروں کے لیے، دنیا میں پیوستہ ایک عظیم بیان کنندہ کا تصور مزید قائم رہا۔ (ایسا کہانی کار) جس کو صرف قابل فہم بنانے کی ضرورت ہو اور جیسے جیسے یہ واضح تر ہوتا جا رہا ہے، پلاٹ کی ناول کے لیے اہمیت کم تر ہو رہی ہے۔ یہ حقیقت کہ بہت سے ناول تلاش، تجسس اور سمندری سفر پر مشتمل ہوتے ہیں۔ بتاتی ہے کہ مقاصد اب طے شدہ نہیں ہوتے۔ یولیسس میں لیپڈ اور مولی بلوم کی بے مقصد ملک نوردی کے زمانے تک کسی چیز کی تلاش تک باقی نہیں ہے۔

حرکت اب محض برائے حرکت ہی ہے۔ بیان کنندہ دنیا کے ٹکڑے اکٹھے کرتا ہے جس طرح سوانح نگاری میں کیا جاتا ہے جو انفرادی زندگی کو قابل قدر کل میں تشکیل دینے کا ایک طریقہ ہے۔تاریخ نگاری یہی سب سے زیادہ اجتماعی سطح پر کرتی ہے۔ پھر بھی تاریخ اور سوانح نگاری وقت

کے خلاف مسلسل جدوجہد کو بھی پیش کرتی ہے جس سے مطالب میں رکاوٹ اور انتشار پیدا ہو جاتا ہے۔ وقت تاریخ ہے یا بیان کنندہ اہمیت سے تہی ہو جاتا ہے کیونکہ ایک واقعہ آپس میں بغیر کسی حقیقی تعلق کے دوسرے واقعے کے فوراً بعد وقوع پذیر ہوتا ہے۔ ڈیفو کے ناول اس لیے مثالی ہیں۔

ناول ہماری آزادی کا ایک اشارہ ہے۔ جدید دنیا میں، وہی اصول ناگزیر ہیں جو ہم خود اپنے لیے بناتے ہیں۔ سیاسی طور پر، اسے جمہوریت کے نام سے جانا جاتا ہے۔ ہم محض خدا کے قواعد کی پیروی کرنے سے آزاد ہیں۔ یہ ہم ہیں جو حقیقت کو ہیئت اور معانی عطا کرتے ہیں، اور ناول اس تخلیقی عمل کا ایک نمونہ ہے۔ چونکہ ناول نگار ایک نئی دنیا کی تخلیق کا شعبدہ دکھاتے ہیں، جو خدا کی تخلیق کی ملحدانہ تحریف ہے، اس لیے ہر فرد اپنی زندگی کو خود متشکل کرتا ہے۔ کچھ نقادوں کے مطابق، درحقیقت یہی وہ مقام ہے جہاں ناول سب سے زیادہ حقیقی ہوتا ہے۔ جو سب سے اہم چیز جس کا وہ عکس پیش کرتا ہے، وہ دنیا نہیں بلکہ وہ طریقہ ہے جس سے یہ دنیا صورت پذیر ہوتی ہے اور ایسا صرف اس صورت میں ممکن ہے جب اسے ہیئت اور اقدار سے نواز دیا جائے۔ اس نکتہ نظر سے ناول عمیق ترین حقیقت ہے اس لیے نہیں کہ ہم فیگن (Fagin) کے اڈے پر ساسج (Sausage) کی چھن چھن سن سکتے ہیں بلکہ یہ اس سچائی کو ظاہر کرتا ہے کہ تمام معروضیت اپنی جڑ میں تفسیر ہے۔

یہ مہمل اچھی خبر نہیں ہے۔ اگر دنیا صرف وہی ہے جس کی ہم نے خود تخلیق کی ہے تو کیا تمام علم بے مقصد طول کلامی بن کر نہیں رہ جاتا؟ کیا ہم خود سے آزاد حقیقت کو جاننے کی بجائے، صرف اپنے آپ کو نہیں جان رہے، کیا ہم وہی کچھ نہیں پا رہے جو ہم نے بویا تھا؟ بہرحال اگر ہم ہیئت کا اطلاق کرتے ہیں تو یہ مختار کاری کیسے ہو سکتی ہے؟ وہ حقیقت جس کی مدد سے میں دنیا قائم کر سکتا ہوں، اسے زیادہ قیمتی بناتی ہے لیکن یہی ہے جو اس کی معروضی قدر کم تر کرنے کے لیے خطرہ ہے۔ ہم اس طرح کا خفقان ورجینیا وولف کے کام میں دیکھ سکتے ہیں۔

اگر اقدار اور معانی، افراد کے اندر گہرے طور پر سرایت شدہ ہیں تو ایک پہلو ہے کہ جس میں یہ چیزیں دنیا کا مکمل حصہ نہیں ہیں۔ یہ پہلو اقدار کو آمرانہ اور موضوعی بناتا ہے۔ یہ حقیقت کو اشیاء کے ایسے عالم تک محدود بھی کر دیتا ہے جو معانی سے تہی ہو چکا ہے لیکن اگر دنیا معانی سے تہی ہے تو انسانوں کے لیے کوئی ایسا مقام نہیں جہاں وہ بامقصد فعل سرانجام دے سکتے ہیں اور یوں اپنی اقدار کو عمل پذیر محسوس نہیں کر سکتے۔ اور جتنا کم وہ ایسا کرنے کے قابل ہوتے ہیں اسی قدر وہ باطنی انتشار کا

شکار ہو جاتے ہیں چونکہ حقیقت، اقدار سے تہی ہے۔ اس لیے انسانی نفسیات اندر ہی اندر ٹکڑے ہونا شروع ہو جاتی ہے۔ جو کچھ ہمارے پاس باقی رہ جاتا ہے وہ قابل قدر مگر غیر حقیقی انسان ہے۔ ایک ایسی دنیا جو ٹھوس ہے مگر اس کی کوئی حیثیت نہیں۔ معانی اور اقدار عوامی دنیا سے اخذ کیے جاتے ہیں جو اب محض مبہم حقیقتوں کا سپاٹ مصارف ہیں جو انسانی نفس کے باطن تک دھکیل دیے گئے ہیں جہاں وہ سب اچانک معدوم ہو جاتے ہیں۔ یوں دنیا حقیقت اور اقدار، عوامی اور نجی مقصد اور مطلب کے درمیان تقسیم شدہ ہے۔ جارج لیوکاس، تھیوری آف ناول میں اسی چیز کو جدید عہد کی بیگانہ حالت سے تعبیر کرتا ہے، جسے ناول اپنی بنیادی ہیئت میں بیان کرتا ہے۔

اس طرح کی صورتحال میں آپ کہانی کیسے کہہ سکتے ہیں؟ بے روح اور منتشر دنیا میں سے ایک بیانیہ چننا ناممکن ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کے بدلے ناول نگار باطنی دنیا کی طرف مڑ سکتا ہے۔۔۔ لیکن اس عمل کے دوران میں اس کی بنت ایسی گتھی ہوئی اور نازک ہو جاتی ہے کہ یہ بیانیہ جیسی ہر تحدیدی کارروائی کے لیے مزاحم ہوتی ہے۔ ہم اسے آنجہانی ہنری جیمز کے جملوں میں دیکھ سکتے ہیں، جو سب کچھ بغیر کسی تعطّل کے یک دم کہہ دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ چنانچہ بیانیہ کے لیے ظاہری دنیا بہت تہی ہو جاتی ہے تو باطنی بہت بھری ہوئی۔ باطنی دنیا کے بیانیے ایک مسئلہ ہیں کیونکہ انسانی نفسیات مزید یک رخا معاملہ نہیں رہی، جیسی یہ اس وقت تک جب یہ اہم تھا کہ آپ کے آباؤاجداد کیا تھے اور کیا آپ ان کے اعتقادات کو گزند پہنچائے بغیر اپنے بچوں تک منتقل کر سکیں گے۔ بلکہ یہ ایک ایسی جگہ جہاں ماضی، حال اور مستقبل کسی واضح حد کے بغیر باہم مربوط ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح باطنی زندگی آپ کے لیے کسی امر کے اہم یا غیر اہم ہونے کے بارے میں کوئی حتمی تفریق نہیں کرے گی جبکہ دونوں کے درمیان قدر مشترک یہ ہے کہ وہ آپ کے ساتھ وقوع پذیر ہوئے ہیں۔ جولیئس کے یولیسس میں لیپڈ اور مولی بلوم کی خود کلامیاں اسی نکتے سے متعلق معاملہ ہیں۔ یہ اقدار کے بحران کو بڑھاتا ہے کیونکہ تمام واقعات متنوع انداز میں گھلے ملے محسوس ہوتے ہیں۔

لیوکس کے لیے ناول ایک بیگانی دنیا کی پیداوار ہے تاہم یہ اس کے لیے تخیلی ردِعمل بھی ہے۔ یہ ایسی حالت ہے کہ جس میں خواتین و حضرات معروضی دنیا کو اپنی موضوعی تخلیق کے طور پر پہچاننے میں ناکام رہتے ہیں۔ پھر بھی ناول کے لکھنے کا عمل صورتحال کا ایک متبادل پیش کرتا ہے کیونکہ ایک ناول کا دنیا کے متعلق معروضی اندازِ نظر اس کے مصنّف کی موضوعیت سے نمو پکڑتا ہے۔

لکھنے کا عمل معروضیت اور موضوعیت کے درمیان حد فاصل مٹا ڈالتا ہے۔ ایک تجسیم شدہ معاشرے میں ناول ان چند اوامر میں سے جو اپنی ہر معروضی تفصیل میں اس موضوع آزادی کو آشکار کرتا ہے جس میں اس کا جنم ہوا۔ یوں اس کا وجود ہی ان سماجی مسائل کا تخیلاتی حل پیش کرتا ہے جو یہ بیان کرتا ہے۔

تھیوری آف ناول میں لیوکس جس صورتحال کو بیان کرتا ہے وہ انیسویں صدی کے حقیقت پسند ناولوں کی بہ نسبت بیسویں صدی کے جدید ناولوں کے لیے زیادہ مبنی بر حقیقت ہے۔ انیسویں صدی کی حقیقت نگاری کے بڑے کام، پرائڈ اینڈ پریجیڈیوس (Pride and Prejudice) سے لے کر مڈل مارچ تک، سب حقیقت اور اقدار، معروضیت اور موضوعیت، ظاہر اور باطن، فرد اور معاشرہ، سب کے درمیان اب بھی تعلق ظاہر کرنے کے قابل ہیں۔۔۔ادبی حقیقت نگاری پر لیوکس کا کام اسی تاریخ کی چھان بین سے متعلق ہے۔ جب درمیانی طبقے ایک عظیم بحران سے دوچار ہوئے جس کا نکتہ عروج انیسویں صدی کے آخیر اور جنگ عظیم اول کے انجام تک تھا، صرف تب یہ ادبی جدیدیت کی لہر ابھری، اور ناول نے خام طریے سے قومی ترالیے کی ہیئت تک جست بھری۔

بجائے اس کے کہ جیسا کہ ہنری جیمز اور جوزف کونارڈو جیسے مصنفین کے معاملے میں دیکھیں گے، وہ کشمکش خود ناول کی ہیئت ہی میں سرایت کرنا شروع ہوگئی ہیں۔ وہ زبان کی توڑ پھوڑ، بیانیے کے انہدام، بیان کی غیر یقینی، موضوعی نکتہ نظر کے ٹکراؤ، اقدار کی نازکی، اور مجموعی معانی کے مشکل الحصول ہونے کی صورت میں اپنا اظہار کرتی ہیں۔ نامیاتی ہیئت اب بہت حد تک ناقابل حصول یا صریح آمرانہ ہے کہ یا تو اسے ہواؤں کے حوالے کر دیا جاتا ہے یا جیمس جوئیس کے یولیسس کی طرح اس کی بھونڈی نقل کی جاتی ہے۔ جدید دنیا ناول کے لیے اس قدر منتشر الاجزا ہے کہ اسے اکائی میں ڈھالنا ممکن نہیں لیکن ایسا، اس کی بہت خاص بولی اور علم کے مخصوص دائروں کی وجہ سے ہے جواب ممکن العمل نہیں رہے۔ اب جدید ناول ہمیں جو کچھ دینے کا رجحان رکھتا ہے وہ ایک طرح سے اکائی کی کھوکھلی Signifies ہے جواب قابل عمل نہیں۔ کونارڈو کے ناسٹروما کی چاندی، دی سیکرٹ ایجنٹ میں سٹیو کے شکستہ دائرے، ای۔ ایم فوسٹر کے مارابر کے غار، اور ورجینیا وولف کے روشنی کے مینار۔

حقیقت پسند ناول انسانی تاریخ کی عظیم انقلابی تہذیبی ہیئتوں میں سے ایک کو ظاہر کرتا

ہے۔تہذیب کے حلقہ اثر میں، اس کی کچھ ایسی ہی حیثیت ہے کہ جیسے مادہ میں بھاپ کی طاقت یا بجلی کی اہمیت ہو یا سیاسی دائروں میں جمہوریت۔فن کے لیے ہدایت یافتہ حالت اب اتنی شناسا ہے کہ اس کی بکھیر دینے والی اس اصلیت کو، جب یہ پہلی بار نمودار ہوئی تھی، دوبارہ اکٹھا کرنا ناممکن ہے۔ ایسا کرتے ہوئے، فن بالآخر دنیا کو عام لوگوں کی طرف موڑ دیتا ہے۔جنھوں نے اسے اپنی محنت سے بنایا ہے اور جواب پہلی مرتبہ اپنے چہروں کا عکس اس میں دیکھتے ہیں۔

فکشن کی ایسی ہیئت جنم لے چکی ہے جس میں مخصوص علمی فضلیت یا گراں قدر کلاسیکی تعلیم کے بغیر پختہ کار ہوا جا سکتا ہے جیسے یہ خاص طور پر ایسے گروہ مثلاً خواتین کے لیے قابل حصول تھا جن کو اس طرح کی تعلیم سے بے بہرہ رکھا جاتا تھا یا ایسی مہارت سے دور کر دیا جاتا تھا۔۔۔ظاہری اور باطنی زندگی کے لیے ایک جتنا ہی حقیقت پسند تصور کیا جاتا تھا۔تاہم مسئلہ صرف روایتی ہونے کا نہیں تھا مقتدر طبقے کے بے مہر اختیار کے ماتحت ہر سماجی گروہ کی طرح۔یوں ناول اسی وقت اقتدار کے خلاف مزاحمت کو بڑھاوا دیتا ہے جب وہ درمیانی طبقے کی تہذیبی طاقت کے وسائل اظہار کا ذریعہ بنتا ہے۔ اگر اس نے درمیانی طبقے کی اس شاندار طریقے سے خدمت کی ہے تو پہلی بات یہ کہ ایسا اس لیے نہیں ہے کہ اس نے مل مالکان کے مقاصد کی حمایت کی ہو یا بندھے ٹکے ہڑتالی کارکنان کے تصور کو رواج دیا ہو۔ایسا اس لیے تھا کہ تحقیر کا شکار ہوتے ہوئے تہذیبی نمائندگی کے دائروں میں جو کچھ پہلے درجے میں اصلیت سمجھا جا سکتا ہے۔اس کا یہ اعلیٰ ترین انتخاب بن گیا تھا۔اور حقیقت کا یہ پہلو قطع و برُید اور انتخاب کا بڑا حصہ اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔اس میں لسانیات کو نقصان پہنچانے والا خاص اور منظم تشدد بھی شامل ہوتا ہے۔ناول کی کشش کا ایک جزو یہ بھی ہے کہ اگرچہ اس کی اپنی کوئی خاص زبان نہیں ہے پھر بھی اس میں ہر طرح کی مخصوص بولی ٹھولی اور محاورے کو جذب کرنے کی صلاحیت موجود ہے۔ اس کی بجائے یہ اپنے مخصوص زماں و مکاں سے متعلق عمومی زبان کے بارے میں اپنے مباحث کو ثابت کرتا ہے۔اور یہ حقیقی جمہوری پیش قدمی ہے۔تاہم محض روزمرہ کی گفتگو کی جھلک پیش کرنے کی بجائے ناول نے ایسے اصول متعین کرنے میں بھی مدد دی ہے جو لسانیات کے لیے قابل قبول ہوں اور تمام ایسے اصولوں کی طرح، ان میں بھی تعصّب اور آمریت قابلِ لحاظ حد تک موجود ہے۔

ناول کے کچھ حصوں میں ادبیت سے عقلی اور مردانہ وار انکار بھی ہوتا ہے۔۔۔اور وہ ابھی تک کار کے کثیف تباہ شدہ ڈھانچے پر شدید الم انگیز بین اور گریہ زاری کر رہا تھا اور تڑپ رہا تھا اور اس

کے دانت، اس کے اپنے ہی خون میں رنگین ہو چکے تھے اور میں نے برانڈی کا ایک گھونٹ بھرا۔۔۔ اس کی ٹیپ ٹاپ، اثر اور مہمل ہو جانے کا خوف اور اس کا شبہ کہ ادبی ہونا کسی نہ کسی حد تک مردانگی کے منافی ہے، یہ چیزیں اور طرح کی زبان میں بہت زور دار ہوتی ہیں۔ حقیقت نگاری نے زبان میں جتنا اضافہ کیا ہے اتنا ہی وہ اس کی پیداواری صلاحیتوں کو شدید طور پر گھٹا دینے کی بھی ذمہ دار ہے کیونکہ آج کل یو۔ ایس۔ اے اور یو۔ کے میں شائع ہونے والے اوسط درجے کے ناول ناموزوں اور غیر فصیح البیانی کی شہادت ہیں۔

اس کتاب میں جو روایت درج کی گئی ہے وہ قدرے مختلف ہے۔ بعض حوالوں سے، ڈیفو کے لطیف اسلوب سے لے کر وولف کے بھرپور استعاراتی انداز تک انگریزی ناول کی کہانی، تحریر کی ایسی ہیئت کی کہانی ہے جو اپنی بنت میں بتدریج مضبوط ہوئی ہو۔ جوں جوں حقیقت زیادہ پیچیدہ اور منتشر ہوتی ہے۔ اس کی نمائندگی کے ذریعے بھی اسی قدر دقت طلب ہو جاتے ہیں اور یہ امر، زبان اور بیانیے کو زیادہ فصیح خود آگاہی کی طرف مجبور کرتا ہے۔۔۔ یہ اس جدوجہد کا نتیجہ ہے جو ہر ناول نگار، بلکہ ہر لکھاری، مستقل مزاجی سے سطر سطر کے لیے کرتا ہے۔۔۔

ہم دیکھ چکے ہیں کہ ہیئت اور مواد، نقشہ اور نمائندگی، ان سب کو ایک کل کے طور پر بیانیے کا حصہ بنانا مشکل ہے اور اگر ایسا ہے تو اسلوب، ناول کو درپیش بڑے مسائل کا چھوٹی سطح پر ایک طرح کا متبادل حل پیش کرتا ہے، ایسے مسائل جو جدید عہد میں مزید سفر کرنے کے ساتھ، شدید تر ہو جاتے ہیں جو بلاشبہ ایک اور وجہ بھی ہے کہ ہم جب کسی ''آسٹن'' کی واضح تعقل پسند انفرادی روشن خیالی سے کسی ''جوئیس'' کی جدید غیر شفافیت تک پہنچتے ہیں تو اسلوب کیونکر بہت زیادہ جاذب نظر اور اہم ہو جاتا ہے۔

○○○

ناول کیسے لکھتے ہیں

جان برین / نعمت الحق

میں قطعاً یہ انکشاف کرنے نہیں جارہا اور نہ ہی یہ کسی کے بس میں ہے کہ وہ یہ بتا سکے کہ بہت زیادہ فروخت ہونے والا ناول کیسے لکھتے ہیں، لیکن میں آپ کو یہ بتا سکتا ہوں کہ ایسا ناول کیسے لکھتے ہیں، جو قابلِ اشاعت ہو۔

میرے اصول قابلِ عمل ہیں اور انھیں استعمال میں لانا ممکن ہے۔ میں ہمہ قسم اخبار اور میگزین کے لیے لکھتا رہتا ہوں اور میں نے ریڈیو اور ٹی وی کے لیے کام کیا ہے (جن میں بہترین سیریز بھی شامل ہیں) لیکن میری آمدنی کا زیادہ حصّہ میرے ناولوں کا ہے۔ میں اچھا ناول نگار ہوں یا نہیں، لیکن میں ایمان داری سے کہ، سکتا ہوں کہ میں پروفیشنل ہوں۔

چوں کہ میں ان اصولوں پر عمل کرتا ہوں، اس لیے میری اچھی خاصی آمدنی ہے۔ میں چودہ سال سے یہی کام کر رہا ہوں اور میں یہی کر سکتا ہوں۔ میں متموّل آدمی نہیں ہوں، لیکن فکرِ معاش سے آزاد ہوں۔

عملی رہنمائی:

کسی مزید تمہید کے بغیر، کیوں کہ یہ مضمون ناول کی جمالیات پر نہیں ہے، بل کہ خالصتاً عملی رہنمائی کے لیے ہے۔ اب میں اپنے اصول درج کرتا ہوں۔ یہ میرے اصول نہیں ہیں، بل کہ میں نے دوسرے لکھاریوں سے خوشہ چینی کی ہے۔

ا۔ ناول مکمّل کیجیے:

اطمینان سے بیٹھ جائیں اور اپنے ناول کے موضوع کے بارے میں سوچیں اور ناول کا خاکہ بناتے ہوئے ابواب بندی کریں اور ہر بات کے لیے الفاظ کی مجوّزہ تعداد لکھتے جائیں۔ اس کے بعد اسّی ہزار الفاظ پر مشتمل بیانیہ لکھیں۔ دیکھیے کہ آپ کے پاس روزانہ کتنا وقت ہے اور اس کے مطابق کام کرنے کا دورانیہ مقرّر کرلیں۔ لفظوں میں جتنا لکھتے جائیں اس کے الفاظ کی تعداد درج کر لیں۔ جو لکھا ہے اس پر دوبارہ نظر نہ ڈالیں اور نہ ہی پیچھے جا کر کسی کردار کی آنکھوں کا رنگ یا نام یا کوئی بھی تفصیل دیکھنے کی کوشش کریں۔ بس لکھتے جائیں، جتنے زیادہ الفاظ جتنی تیزی سے آپ لکھ سکتے ہیں۔ حیران کن مختصر وقت میں آپ ناول کا ابتدائی مسوّدہ تیار کر چکے ہیں۔ اب آپ اس مسوّدے پر کام کر سکتے ہیں۔ اب آپ کے پاس ایک ایسا کام ہے، جس پر آپ محنت کریں گے۔

۲۔ اپنے تجزیے کے حوالے سے لکھیں:

میری معذرت قبول کیجیے کہ مجھے معلوم ہے کہ آپ نے یہ پہلے ہی سے سن رکھا ہوگا، لیکن آپ کا اپنا تجربہ خواہ وہ بظاہر کتنا ہی بے رنگ ہے اور آپ کے اردگرد کا ماحول کتنا ہی بے لطف ہے، بہ ہر حال جو کچھ آپ کے پاس ہے، وہی آپ کے کام آئے گا۔ دھیان میں رہے کہ کوئی مقام، کوئی زمانہ، کوئی انسان کبھی بھی بیزار کر دینے والا نہیں ہوتا، نہ ہی بے کار یا دل چسپی سے خالی ہوتا ہے اور یہ بھی ذہن میں رہے کہ محض آپ کے ذاتی تجربے کی بات نہیں ہو رہی اور تجربے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ جو کچھ آپ کی ذاتی زندگی میں پیش آیا ہے، بل کہ وہ بھی جو دوسروں کی زندگی میں وقوع پذیر ہوا ہے اور آپ کے مشاہدے میں آیا ہے۔

۳۔ اپنی آپ بیتی مت لکھیے:

یہ اپنے تجربے کو ضائع کر دینے کے مترادف ہے۔ آپ اس میں سے کافی کچھ کام میں لا چکے ہیں، اس وقت جب آپ اس کے مناسب استعمال سے واقف ہی نہیں تھے۔ اگر آپ لکھتے ہوئے اپنے بارے ہی میں بیان کرنا شروع کر دیں گے تو لکھنے کے لیے باقی کیا رہ جائے گا اور یہ بھی ذہن میں رہے کہ لکھاریوں یا مصوّروں، اداکاروں، موسیقاروں کے بارے میں کبھی بھی نہ لکھیں۔ یہ

امر بنیادی طور پر آپ کی اختراعی صلاحیت کو دھوکا دیتا ہے۔

۴۔ ہمیشہ اپنے ناول میں پیش آنے والے واقعات اس طرح بیان کریں، جیسے یہ آپ کے سامنے ایک روشن اسٹیج پر وقوع پذیر ہو رہے ہیں:

اپنے قاری کو دیکھنے دیجیے کہ کردار کیسے نظر آتے ہیں۔ ان کے اعمال ان کے چہرے کے تأثرات اور قاری کو پس منظر بھی دیکھنے دیں۔ وال پیپر، فرنیچر اور زیورات یا پہاڑ، درخت اور دریا اور جو کچھ قاری دیکھ سکتا ہے، لیکن صرف آپ کو انتخاب کرنا ہے کہ آپ نے کیا بیان کرنا ہے۔ اس کا تعلق اس سے نہیں ہے کہ آپ قاری کو اس کی چشمِ تصوّر سے کیا دکھانا چاہتے ہیں۔

۵۔ آپ کی نثر میں ہمیشہ عام بول چال کا آہنگ ہونا چاہیے:

اگر آپ اپنی نثر کو با آواز بلند نہیں پڑھ سکتے تو یہ ناقص ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ آپ سادہ اور سپاٹ نثر تک محدود رہیں، اگر چہ یہ خیال بھی برا نہیں ہے۔ شیکسپیئر کی نثر کو ایک نظر دیکھیے اور ڈونے (Donne) کے خطبات جو اگر چہ اپنی بُنت کے اعتبار سے بولے تو جا سکتے ہیں، لیکن وہ بہت پیچیدہ ہیں اور ثقیل الفاظ کی کثرت ہے۔ اس اعتبار سے امریکی انگریزوں سے بہت بہتر ہیں کہ ان کی بول چال کی زبان میں بہت تنوّع اور توانائی ہے۔

۶۔ مکالمہ ہمیشہ کردار کا آئینہ دار ہونا چاہیے:

یہ کہے بغیر نہیں رہا جا سکتا کہ یہ مناسب نہیں ہے کہ آپ اونچی آواز میں پڑھ نہ سکیں، لیکن اگر وہاں بیانیہ موجود نہیں ہے تو آپ کو اس قابل ہونا چاہیے کہ صرف مکالمے ہی کے ذریعے یہ واضح ہو جائے کہ کون اور کیسا شخص بول رہا ہے۔

۷۔ ناول ایک کہانی سناتا ہے:

ایک بار پھر معذرت یہ کہتے ہوئے میں واقعی دکھی ہوں، لیکن حقیقت یہی ہے کہ عوام تفریح کے لیے ہی ناول پڑھتے ہیں۔ اگر چہ اچھے ناول میں تفریح کے علاوہ بھی بہت کچھ موجود ہوتا ہے، اور ایک کہانی ہی آغاز سے وسط اور انجام تک یہ فریضہ انجام دیتی ہے۔ خاص طور پر ایک مناسب انجام، آخری پیرا ساری کہانی کو ایک نقطے پر سمیٹ دیتا ہے۔ اسکاٹ فز جی والڈ کے ناول

"Room at the Top"کے انجام کو دیکھیں یا یہ اگر میرا زعم ہے تو میرا ناول "The Great Gatsby" دیکھیں کہ انجام کیسے ہونا چاہیے۔

۸۔ ڈرامائی انداز اور ڈرامائی انداز:

ہنری جیمز نے کہا ہے کہ میرے لیے دل کشی یہ ہے کہ فن خود اپنا ابلاغ کرے۔ اگر آپ سمجھ گئے ہیں کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے، تب ناول لکھنے کے لیے آپ کو کسی مشورے کی ضرورت نہیں ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ سپاٹ اور یک رُخا بیان لکھت نہیں ہوتی۔ قاری کو اپنی گرفت میں رکھنے کے لیے صورتِ حال میں تضاد، اُلجھاو، تناو، رنج اور خوشی کی کیفیت پیدا کرنا ضروری ہے۔ ابواب مختلف انداز میں شروع ہونا چاہییں، بیان محض واقعات کی فہرست پر مبنی نہ ہو، واقعات کا اُتار چڑھاو اور کرداروں کا عمل قاری کو اپنے ساتھ لے کر چلنا چاہیے۔ ایک صورت سے ہر قیمت پر بچنا چاہیے جو کہانی کے اعتبار یا صداقت کی موت ہو سکتی ہے۔ جس کی "گراہم گرین" نے مثال دی ہے کہ "وہ اُٹھا سیڑھیوں سے اُترا اور ٹیکسی پکڑی۔" یہ تکنیک کا سوال ہے اور دوسرے لکھاریوں کی تکنیک سے سیکھا جا سکتا ہے۔ آپ کسی کی بھی ایسی تکنیک آزما سکتے ہیں جو آپ کو پسند ہو، یہ سرقہ نہیں ہے اور اس پر آپ کو شرمندہ ہونے کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔

۹۔ ناول کو پروپیگنڈا نہیں کرنا چاہیے:

اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ دنیا کے مختلف موضوعات کے حوالے سے ناول نگار کا اپنا کوئی نقطۂ نظر نہ ہو، اور اُسے اپنے نظریات پر یقین نہیں ہونا چاہیے، لیکن ایک ناول نگار کی حیثیت سے اُسے انسانوں سے اس طرح وابستہ ہونا چاہیے جیسا کہ وہ ہیں، نہ کہ ایسے جیسا کہ وہ چاہتا ہے۔ اسے طرف داری نہیں کرنا چاہیے اور جنھیں وہ پسند کرتا ہے، انھیں ہیرو کے روپ میں اور جنھیں ناپسند کرتا ہے، انھیں ولن کے روپ میں پیش نہیں کرنا چاہیے۔ ناول نگار کے پیشِ نظر یہ ہونا کہ ہم اپنے آپ کو کیسے دیکھتے ہیں، شاید ہم خود کو ولن کے روپ میں کبھی نہیں دیکھتے۔ اپنے عقائد کو ناول سے باہر ہی رہنے دیں۔ سچ تو یہ ہے کہ آپ خود کو اپنے فن سے پرے پرے ہی رکھیں۔

۱۰۔ جب کبھی ضروری ہو تو ان میں سے کسی اصول پر عمل نہ کریں:

یہ سب سے اہم ہے اور اس پر عمل کرنا مشکل تر ہے۔ صرف آپ ہی جانتے ہیں کہ ان

میں سے کس اصول پر اپنی سہولت سے کب عمل کر سکتے ہیں۔ میرے ان اصولوں میں سے کوئی ایک بھی ایسا نہیں ہے، جس پر کسی ناول نگار نے من وعن عمل کیا ہو اور نہ ہی یہ میرا حق ہے کہ میں کسی کو اس پر مجبور کروں۔ (اصول توڑنے کے لیے ہی ہوتے ہیں۔) میں ناول پر قطعی حکم نہیں رکھتا ہوں، نہ ہی اس معاملے میں رہبرِ اعظم ہوں۔ سچ تو یہ ہے کہ میں نے بھی وقتاً فوقتاً ان اصولوں میں کچھ سے رُوگردانی کی ہے، لیکن اگر آپ ان پر عمل کریں گے تو آپ کا ناول شائع ہو جائے گا اور میں اس سے زیادہ آپ سے وعدہ نہیں کر سکتا۔

پہلا اصول یاد رکھیں:

پس نوشت آپ اپنے مسوّدے کو کسی ثقہ ادیب کے پاس رائے کے لیے ہرگز نہ بھیجیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ انھیں کبھی یہ نہ کہیں کہ آپ بھرپور زندگی گزارتے رہے ہیں اور آپ کے پاس بہت سے اعلا خیالات ہیں اور یہ کہ آپ انھیں مواد فراہم کر سکتے ہیں، جس پر وہ ناول یا آپ بیتی لکھیں۔ اس کی بجائے اصول نمبر ایک یاد رکھیں اور لکھیں۔ ہمہ قسم خوش گمانیاں اور نفسیاتی تاویلیں کہ لوگ کس طرح لکھاری بنتے ہیں، فضول ہیں۔ میری سیدھی سی بات ہے کہ بس لکھاری ایک آدمی ہی ہوتا ہے، جو لکھتا ہے۔

(انگریزی سے)

دستوئیفسکی

الفرڈ اڈلر/ خالد سعید

زمین کے نیچے سائبیریا کی کانوں میں دیمتر جی کراموزوف امید کرتا ہے کہ چار مقدس کتابوں کو ایک آہنگ میں لانے والا گیت گائے گنہ گار مگر پھر بھی معصوم پدر کش، اپنی صلیب خود اٹھاتا ہے اور اپنی نجات، ہمیشہ معاف کر دینے والے، اس آہنگ باہمی میں تلاش کرتا ہے۔

''قریب قریب پندرہ برس تک میں نے ایک ذہنی معذور کی زندگی گزاری۔'' پرنس مشکن اپنے مخصوص دلآویز قرینوں میں مسکراتے ہوئے کہتا ہے، وہ شخص جو کسی بھی فرد کی تحریر کے ہر لفظ کے ہر حرف کے ہر ہر پیچ وخم کی تعبیر کر سکتا تھا، جو اپنے در پردہ خیالات کو معمولی سے خفت محسوس کیے بغیر بیان کر سکتا تھا اور دوسرے لوگوں کے ایسے احساسات کو بھی بآسانی پڑھ سکتا تھا۔ یہاں ہمیں اس سے کہیں زیادہ بڑا اور واضح تضاد دکھائی دیتا ہے، کہ جسے دیگر حالات میں چشم تصور میں بھی لانا محال ہے۔

''میں ایک نپولین ہوں یا محض ایک جوں؟'' رسکولینکوف (Roskolnikov) ایک مہینے سے زائد اپنے بستر میں پڑا سوچتا رہتا ہے تاکہ اس حد کو پار کر سکے، جو اس کی حیات گزشتہ سے متعین ہوئی ہے، اس کے اجتماعی (کمیونٹی) احساسات اور اس کا ذاتی تجربہ۔ یہاں ایک بار پھر ہم ایک واضح تضاد کے روبرو ہوتے ہیں، ایک ایسا تضاد جس میں ہم خود بھی شرکت کرتے ہیں اور جسے ہم خود بھی محسوس کر سکتے ہیں۔

اس کی کہانیوں کے اور جانبازوں (مرکزی کرداروں) کے ساتھ بھی یہی معاملہ ہے اور یہی کچھ اس کی اپنی زندگی کے احوال نامہ سے ظاہر ہے۔ ''ایک تیز مزاج، جذباتی، جھلا'' نوجوان دستوئیفسکی اپنے والدین کی چھت تلے ادھر ادھر ڈولتا پھرا، اور اگر ہم اس کے والد اور اپنے دوستوں کے نام اس

کے لکھے گئے خطوط کا بنظرِ غائر مطالعہ کریں، تو ہمیں ان خطوط میں اس کی جانب سے انتہائی عاجزی، انکار، انفعالیت اور اکثر اوقات اپنے المناک مقدر کو تسلیم کرنے کا غیر معمولی عنصر دکھائی دیتا ہے۔ بھوک، اذیت، فلاکت، بدنصیبی، کلفت، اسے ان سب کا اپنی زندگی میں بھرپور تجربہ ہوا۔ اس نے اپنا جیون ایک جاتری کی مانند بتایا۔ اس جذباتی اور کملے نوجوان نے سوجھوان سوسینا(Sossina) کی مانند اپنی صلیب خود اٹھالی تھی۔ جیسے ایک سب کچھ جاننے والا نوجوان جاتری دھیرے دھیرے کٹھن راہوں پر چلتے ہوئے دکھ جھیلتا ہے۔ اپنے سب تجربات کو سمیٹتے ہوئے کل انسانیت کو گلے لگاتا ہے تاکہ اسے علم کا نور ملے۔ وہ جیون کو اس کے تمام پہلوؤں سے چھوتا ہے کہ سچ کو تلاش سکے اور اسے نئی تعلیمات ملیں۔

کوئی بھی ایسا فرد جس کی شخصیت اس قدر متضاد و متصادم محرکات کا مجموعہ ہو، نہ صرف یہ کہ ان تضادات کے درمیان ایک پل بنانے پر مجبور ہوتا ہے، بلکہ اسے بلاشبہ، ان تصادمات و تضادات کو اپنی ذات کے اندر بہت دور اور گہرائی تک اتارنا ہوتا ہے۔ کیونکہ وہ ان مصائب سے صرف نظر نہیں کر سکتا۔ حتیٰ کہ جیون کے معمولی مرحلوں اور معاملات سے بھی وہ یہ دیکھنے کی سعی کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ وہ معاملات اس کے ذاتی تجربات اور ان سے اخذ کلیوں سے کس حد تک ہم آہنگ ہیں اور یہ کہ ان کی حقیقی قدر و قیمت کیا ہے۔ اس کی کل فطرت اسے مجبور کرتی ہے کہ وہ زندگی کی ایک متحدہ اور مربوط تعبیر کی جانب قدم بڑھائے، تاکہ جب کبھی اسے بےچینی اور اضطراب کی کیفیت کا سامنا ہو تو اسے تحفظ اور چین ملے اور وہ ایک ابدی اہتزاز کی کیفیت سے ہمکنار رہو۔

اطمینان کے حصول کی خاطر اسے خود کو یوں ڈھالنا پڑتا ہے کہ وہ سچائی تک رسائی حاصل کر سکے، لیکن سچائی کی رہگذر سخت نوکیلے کانٹوں سے اٹی پڑی ہے اور یہ بے حد جانکاہ ریاضت اور ثابت قدمی کا تقاضا کرتی ہے۔ ذہن اور روح کی عدیم المثال تربیت۔ کیا یہ امر تعجب خیز نہیں کہ فطرت کا یہ بےچین و مضطرب متلاشی، سچی حیات اور انسانی اشتراک و تعاون کی منطق کے زیادہ قریب تھا بہ نسبت ان لوگوں کے جو اس سلسلے میں یہ بھلمنساہٹ اور انسانی رویہ زیادہ آسانی سے اپنا سکتے تھے۔

اس نے بے پناہ تنگی اور عسرت کے ماحول میں پرورش پائی اور جب اس نے دنیائے موجود سے لاموجود کی راہ لی تو تمام روس روحانی اور نفسیاتی اعتبار سے اس کی پیروی کر رہا تھا۔ وہ جو اپنے کام سے لطف اندوز ہوتا تھا، جو زندگی سے بھرپور تھا اور جس کے پاس ہمیشہ خود کو اور اپنے

دوستوں کو حوصلہ دلانے کے لیے کوئی ایک شبد ضرور ہوتا اور کیسی عجیب بات کہ وہ شخص دوسرے لوگوں کے مقابلے میں کام کرنے کے لیے زیادہ ناموزوں تھا۔ اس لیے کہ وہ بچپن سے ہی ایک ہولناک بیماری مرگی کا نشانہ بن چکا تھا۔ اس مرض کے دورے اسے دنوں ہفتوں کام کے قابل نہ رہنے دیتے۔ وہ مجرم جس کے پاؤں میں ٹوبولسک (Tobolsk) میں چار برس تک بیڑیاں پڑیں رہیں اور جسے چار برس تک سائبیریا کی انفنٹری رجمنٹ میں بطور مجرم ہی خدمت سرانجام دینی پڑی۔ وہ بھلا مانس، معصوم اور دکھ بردار ان الفاظ اور احساسات کے ساتھ جیل سے رخصت ہوتا ہے: ''مجھے دی گئی سزا منصفانہ تھی کیونکہ میرا دل حکومت وقت کے خلاف بدخواہشات سے بھرا تھا، لیکن یہ ایک بہت ہی بری بات کہ اب میں ان نظریات، عقائد اور ''کاز'' کے لیے دکھ جھیلوں، جو اب کسی طور میرے نہیں رہے۔''

جب دستوئیفسکی عوام میں ظاہر ہوا۔ تو اس کے دیس میں ان دنوں زندگی ان گنت تضادات سے بھری پڑی تھی۔ پورا روس ایک بڑے طوفان اور بال کی زد میں تھا اور ہر فرد کے ذہن میں غلام کسانوں (Serfs) کی آزادی کا سوال انتہائی اہمیت کا حامل تھا۔ دستوئیفسکی میں ہمیشہ ''غریب''، ''پسے ہوئے نچلے طبقات کے لوگوں''، ''ٹوٹے پھوٹے لوگوں''، ''بچوں'' اور مسلسل دکھ جھیلنے والوں کے لیے ہمدردی کی ایک تحریک موجزن رہتی۔ اس کے قریبی دوستوں نے کئی ایسے قصے بیان کیے ہیں کہ وہ کس آسانی اور سہولت کے ساتھ بھکاریوں کے ساتھ دوستی کر لیتا تھا، جو اس کے دوستوں کے گھر بھیک مانگنے کی خاطر آتے تھے، کیسے وہ انہیں انتہائی محبت کے ساتھ اپنے کمرے میں لے جاتا، ان کی خاطر مدارت میں کوئی کسر نہ چھوڑتا اور انہیں سمجھنے کی ہر ممکن کوشش کرتا۔ جب وہ جیل میں تھا تو اس کے لیے سب سے زیادہ اذیت کا سبب یہ امر واقعہ تھا کہ دوسرے مجرم اسے ایک بھلا مانس اور شریف آدمی سمجھتے اور اس بنا پر اس کے قریب نہ پھٹکتے تھے۔ اس کی مسلسل اور مستقل خواہش تھی کہ وہ جیل کی زندگی کی معنویت اور اس کے اپنے مخصوص اندرونی قوانین کا تجزیہ کرے اور ان حد بندیوں کا علم حاصل کرے کہ جس کے اندر دوسروں کے ساتھ افہام و تفہیم اور کسی طرح کا مکالمہ ممکن ہو سکے۔ دوسرے بہت سے حقیقی معنوں میں عظیم آدمیوں کی مانند اس نے اپنی شہر بدری اور سزا کو انتہائی تلخ اور جابرانہ ماحول میں بھی اپنے باطن کے اندر ایک ایسی حساسیت کے فروغ کے مقصد کے لیے استعمال کیا جو اس کی بصیرت و رویت اور کشف کی مشق کو آخر کار زندگی کے مختلف پہلوؤں کے مابین تعلقات کی تفہیم میں کام لائے۔ وہ ان تضادات کو ایک ترکیب میں متحد کرتا ہے تاکہ اس سب کو روک سکے، جو اس کی

ذات کواس کی بنیاد میں جھنجھوڑ کر رکھ دیتے ہیں اور اسے بے ترتیب کرتے ہیں۔

اپنے نفسی تضادات کی لایقینیوں کے بیچ، اس کی کاوشوں کا مقصد کسی باضابطہ سچائی کی دریافت ہے۔ وہ بذات خود باری باری کبھی تو ایک باغی اور کبھی تابع فرمان چاکر بن جاتا ہے۔ جو اس چاکری میں عالم اسفل میں جا اترتا ہے، جہاں سے پھر وہ دہشت و ہراس کے عالم میں سمٹتے سکڑتے ہوئے واپسی کا سفر کرتا ہے۔ اس نے سچائی کے حصول کے لیے خطا کو اپنا رہنما اصول بنایا۔ وہ اس اصول پر ایک طویل عرصہ سے کار بند تھا، اس وقت سے بہت پہلے جب اس نے اسے لفظ بند کیا۔ ''سچائی تک رسائی بذریعہ خطا۔'' چونکہ وہ سچائی کے حصول میں کبھی پر اعتماد نہیں ہو سکتا، اس لیے وہ اس سچ کی خاطر لاانتہا چھوٹے چھوٹے جھوٹوں پر انحصار کرتا ہے اور یوں وہ بتدریج مغربی (یوروپی) ثقافت سے دور ہوتے ہوتے اس کا سخت بیری ہو گیا۔ وہ ثقافت، جس کا بنیادی وصف، اس کے خیال میں ایسی سعی تھی جو اپنے اخروی تجزیے میں سچائی کے وسیلے باطل کی تلاش تھی، لیکن وہ تو اس سچائی کو ان ضدین کو باہم متحد کر کے دریافت کر سکتا تھا کہ جو اس کے باطن میں برسرِ پیکار تھی۔ وہ مہیب تضادات جو اس کی تخلیقات میں ہمیشہ خود کو ظاہر کرتے ہیں اور اس کی کتھاؤں کے جانبازوں اور خود اس کی ذات کی بقاء کے لیے ایک دھمکی کی حیثیت رکھتے ہیں یوں اس مفہوم میں کیا اس نے ایک شاعر اور پیامبر کا کردار ادا کرنے کی دعوت کو قبول کیا؟ وہ اپنے اندر نرگسی رجحانات کو دائرہ ضبط میں لاتا ہے۔ طاقت و اقتدار کے نشے پر حدود لاگو کرنے کے لیے اس نے ''ہمسایے سے محبّت'' کے اصول کو استوار کیا ہے۔ اسے اس راہ پر مہمیز لگانے والی قوت، بلاشبہ اس کا بے حد واضح عزم اقتدار ہے۔ دوسروں پر غلبہ پانے کی سعی، حتیٰ کہ کل جیون کو ایک کلیے میں بیان کرنے کی اس کاوش میں بھی برتری کا محرک نمایاں طور پر دکھائی دیتا ہے۔ اس کی کہانیوں کے سورماؤں کی تمام حرکات میں ہم اس کے آگے بڑھنے کے محرک کو دریافت کرتے ہیں۔ یہ محرک اس کے کرداروں کو مجبور کرتا ہے کہ وہ خود کو دوسروں سے برتر ثابت کریں اور نپولینی کارنامے سرانجام دینے کی لگن میں عالم اسفل کے کناروں سے جا لگیں اور ذلتوں اور گہرائیوں میں گرنے اور برباد ہونے کا خطرہ بے دھڑک مول لیں۔ وہ خود اپنے بارے میں کہتا ہے ''میں قابل ملامت حد تک ایک جاہ طلب شخص ہوں۔'' لیکن اس کے باوجود وہ اس قابل ملامت آرزومندی اور جاہ طلبی کو اپنی کمیونٹی کے لیے کسی حد کارآمد بنانے میں کامیاب ہو گیا۔ وہ اپنے جانبازوں کی مانند آگے بڑھتا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کو اجازت دیتا ہے کہ وہ پاگل پن کی حد تک ان

حدود سے ماورا ہو جائیں، جو اس نے معاشرتی اشتراک کے منطقی تقاضوں کو محسوس کر کے دریافت کیں تھیں۔ وہ ان کی جاہ طلبی، خودنمائی اور نرگسیت کو انگیخت کر کے انھیں زندگی کی انتہائی حد بندیوں تک لے جاتا ہے اور پھر انتہائی چابکدستی سے ان کے راستوں پر یونانی دیو مالا کی ان غضبناک دیویوں کو لے آتا ہے جو ان کے گناہوں کی سزا کے لیے بھیجی گئی ہیں اور یوں وہ دوبارہ انہیں ان حد بندیوں کے اندر دھکیل دیتا ہے جو ان پر انسانی فطرت نے عائد کیں ہیں اور جہاں پھر وہ انہیں ایک آہنگ میں لانے والا احمد یہ گیت گانے کی اجازت دے دیتا ہے۔ کوئی اور تمثال اتنی کثرت اور تواتر سے اس کی تخلیقات میں ظاہر نہیں ہوتی، جس کثرت سے حد بندی اور قید خانے کی تمثال ظاہر ہوتی ہے۔ ہاں البتہ اس کے علاوہ کبھی کبھار دیوار کی شبیہ ضرور ظاہر ہوتی ہے وہ اپنے بارے میں خود کہتا ہے، ''میرے اندر ایک پاگل محبّت ہے کہ میں حقیقت کے اندر بہت دور تک چلا جاؤں، وہاں جہاں سے خواب و خیال کی سرحدیں شروع ہوتی ہیں۔'' وہ اپنے مرگی کے دوروں کی کیفیت یوں بیان کرتا ہے۔ اسے ایسے محسوس ہوتا ہے جیسے لذت وخوشی کا دل لبھانے والا اہتزاز زندگی کے احساس کو اس کی آخری انتہا تک لے جاتا ہے۔ جہاں وہ خود کو خدا کے بے حد نزدیک محسوس کرتا ہے۔ بلاشبہ اس قدر قریب کہ صرف ایک بڑھتا ہوا اور قدم زندگی سے اس کا رابطہ ہمیشہ کے لیے منقطع کرنے کے لیے کافی ہوگا۔ یہ تمثال اس کے ناولوں اور کہانیوں کے تمام جانبازوں میں ظاہر ہوتی ہے اور ایک گہری معنویت کی حامل ہے۔ آیئے اس نئے مسیحا کا پیغام سنیں۔۔۔ ''جانبازانہ جیون'' اور ''ہمسایے سے محبّت'' کے اتحاد کی رفیع الشان ترکیب کامیابی سے ہمکنار ہوتی ہے۔ اسی حد پر جانبازوں کا مقصود جو ان کا لیکھ بھی ہے۔ اپنے کمال تک پہنچتا ہے اور اپنے جانبازوں کو دیکھ کر اسے بھی اس حد تک جانے کی ترغیب ہوئی اور اس مقام پر اسے آنے والے واقعات و معاملات کا وجدان ہوا کہ اسے انسانی قدر کی اکمل ترین صورت بنی نوع انسان سے محبّت کش شکل میں ملے گی اور اسے مدنظر رکھتے ہوئے اس نے اس حد بندی کی لکیر درست انداز میں کھینچی۔ ایسی صحت کے ساتھ کہ اس سے پہلے بہت کم لوگوں کو ایسی کامیابی نصیب ہوئی اور یہ مقصد اس کی تخلیقی استعداد اور اخلاقی نکتہ نظر کے لیے خصوصی اہمیت اختیار کر گیا۔

بار بار اسے اور اس کی کہانیوں کے مرکزی کرداروں کو تجربے کی انتہائی حدوں تک پہنچنے کی ترغیب ہوتی ہے اور اس مقام پر وہ اسے ٹٹولتے ہوئے اور ایک ہچکچاہٹ کے ساتھ ان میں انسانی کی

آمیزش کرتا ہے، ایک گہری عاجزی کے ساتھ، خدا، زار اور روس کے حضور میں۔ وہ احساس، جس نے اسے ایک کڑے شکنجے میں کسا رکھا، وہ جو اس احساس کو پابند کر کے اسے رکنے پر مجبور کرتا ہے اور یہی شے بالآخر احساس گناہ کے حفاظتی حصار میں تبدیل ہو جاتی ہے۔۔۔اس کے اکثر دوستوں کا کہنا تھا کہ شعوری طور پر خود اسے بھی ان کا سبب معلوم نہ تھا، لیکن یہ ایک حیرت انگیز بات ہے کہ اس نے ان احساسات کا تانا اپنے مرگی کے دوروں سے جوڑا۔ خدا کا ہاتھ اس وقت ظاہر ہوتا ہے، جب کبھی انسان اپنے زعم اور خود رائی میں خواہش کرتا ہے کہ وہ اجتماعی احساسات کی حد بندیوں سے ماورا ہو جائے تو متنبّہ کرنے والے کی غیبی صدا بلند ہوتی ہے جو مشاہدہ باطن کا حکم دیتی ہے۔

رسکولینکوف، جو انتہائی دلیری کے ساتھ قتل کرنے کے خیالات کا تعاقب کرتا رہا، اس جبلی احساس کے ساتھ کہ فطری انتخاب کے مطابق ہر شے اور ہر کار جائز ہے۔ وہ اس قتل کے ارتکاب سے پہلے اس آلۂ قتل کی نوعیت کے بارے میں بھی پورا غور و فکر کرتا رہا۔ اس حد کو پار کرنے سے پہلے وہ مہینوں اپنے بستر میں ایک تشویش کے عالم میں پڑا رہا اور آخر کار جب وہ اپنے کوٹ کے اندر سونٹا چھپائے، اس راہ پر تیز تیز قدم اٹھاتا ہے تو اس کے دل کی دھڑکن بے قابو ہو جاتی ہے۔ اس اختلاج قلب میں ہم اس الوہی جیوصدا کی شناخت کرتے ہیں اور اسی میں ہم دستوئیفسکی کی زندگی کی حدود کے لیے نازک احساسات کا اظہار دیکھتے ہیں۔

اس کی بیشتر تخلیقات، کسی ایسے ''تنہا سورما'' کو عکس بند نہیں کرتیں جو 'ہمسایے کی محبّت' کی حدود کو عبور کرے، بلکہ اس کے برعکس عموماً اس کا مرکزی کردار ایک ایسا فرد ہوتا ہے جو اپنے آپ کو بے مائیگی اور لاچارگی کی حالت سے اٹھاتا ہے اور ایک جانباز اور بھلے مانس کی موت مرتا ہے۔ میں نے پہلے ہی ناول نگار کی عام لوگوں سے محبت کا ذکر کیا ہے۔ اکثر و بیشتر نچلے اور پسے ہوئے طبقات کے افراد اس کے ناولوں اور کہانیوں کا مرکزی کردار ہوتے ہیں۔ مثلاً ایک عامی، طوائف اور بچہ وغیرہ۔ یہ سب کردار اس کے ہاں ایک خصوصی اہمیت اور معنویت کے حامل ہیں۔ یہ افتادگان خاک اپنی جانبازی سے اس حد اور مقام تک آن پہنچتے ہیں، جہاں وہ کل انسانیت کو اپنی آغوش میں لے لیتے ہیں اور یہ کردار وہ دستوئیفسکی کی خواہش کی مطابقت میں ادا کرتے ہیں۔

نوجوان دستوئیفسکی نے اس حد کے اوامر و نہی کا تصور بڑے صاف اور واضح انداز میں دوران بچپن اپنے گھر سے لیا ہے۔ بلوغت کے ابتدائی ایام میں بھی اس کے لیے صورت حال بدستور

وہی رہی۔ اس کی بیماری نے اس پر ناموافق اثر ڈالا اور اس کی روح ان ابتدائی ہولناک تجربات سے متاثر ہوئی۔ شہر بدری اور پھر قریب قریب سزائے موت۔ اس کا والد ایک سخت گیر، درشت اور قواعد و ضوابط کا پابند شخص تھا۔ بظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ اس نے اس ضدی، سرکش، ہٹیلی اور کبھی نہ دھیمی پڑنے والی دہکتی روح کو قابو میں لانے کی کوشش کی اور اس نے ضرورت سے زیادہ زور لگا کر اسے اس حد کی جانب دھکیل دیا۔

اس کا ایک مختصر نثر پارہ بعنوان ''سینٹ پیٹرز برگ کے خواب'' ابتدائی زندگی کے واقعات و حادثات سے شروع ہوتا ہے اور اسی وجہ سے ہمیں یہیں سے ایک طے شدہ لائحۂ عمل کے اظہار کی توقع کرنی چاہیے۔ اگر کسی شے کو کسی فنکار کی روح کے ارتقاء سے منطقی طور پر اخذ کیا جا سکے۔ تو اس کا حوالہ ان بین السطور باہمی رابطوں سے ہونا چاہیے، جو اس کے ابتدائی کاموں سے ابھرتے ہیں، اس کے خاکے اور منصوبے، جو بعد ازاں اس کی تخلیقی فعلیتوں کی اشکال میں ظہور پذیر ہوئے، لیکن ہمیں یہ امر کبھی نہ فراموش کرنا چاہیے کہ فنکارانہ تخلیق کا دائرہ زندگی کی حقیقی جنگ سے باہر گزرتا ہے اور نتیجتاً ہم فرض کر سکتے ہیں کہ ہر فنکار کو جب کبھی عام سماجی توقعات کا سامنا کرنا پڑتا ہے تو وہ اصل زندگی میں، اپنی سرگرمی موقوف کر دینے، رکنے یا پسپائی اختیار کرنے کا اظہار کرتا ہے۔ فنکار جو بلا کسی سبب، یا یوں کہہ لیجیے کہ زندگی کے حقائق کے بارے میں اپنے اضطرابی رویے سے، ایک نئی دنیا خلق کرتا ہے اور جو عملی زندگی کے مسائل کے حل کی بجائے وضع کر لی تھی اور فطری طور پر یہ خیال اس کے لیے ان سوالوں کا جواب ہمیں بھول بھلیوں میں ڈالنے والی اپنی فنکارانہ تخلیقات میں دیتا ہے، تو ایسا شخص بلاشبہ عملی زندگی اور اس کے تقاضوں سے اپنا منہ موڑ چکا ہے۔ دستوئیفسکی ہمیں خود بتاتا ہے: ''خیر، میں تو ایک ملنگ ہوں، محض ایک خواب کار!''

ہمیں دستوئیفسکی کی کچھ نظریہ سازی میں اس کے حملہ کرنے کے طریقہ کا سراغ بھی ملتا ہے۔ جب ہم یہ دریافت کرتے ہیں کہ وہ انسانی سرگرمی کے کسی نقطہ پر ایک یقینی انداز میں رکتا ہے اور اس امر کو اس نے بڑی وضاحت سے اس ارفع خاکہ میں لفظ بند کیا ہے۔ ''جیسے ہی میں نیوا (Neva) کے قریب پہنچا، میں ایک لمحظہ کے رکا کہ ایک نگاہ دریا پر ڈالوں جہاں دھند بھری سردی اور غیر معین فاصلوں پر شام کے دھندلکے کے آخری ارغوانی نشانات معدوم ہو رہے تھے۔'' پھر وہ شتابی سے گھر واپس آیا اور ایک عام مرد کی طرح شلر (Schillers) کی نازنینوں کے خواب دیکھے۔ ''حقیقی امالیہ (Amalia)

کو بہر حال میں نے کلیتاً نظر انداز کر دیا تھا، وہ جو میری ہمسائیگی میں رہتی تھی'' ۔۔۔۔محبّت کے نشے میں مدہوش، وہ اذیت اٹھانے کو ترجیح دیتا ہے اور اس اذیت کوشی کو زندگی کے جملہ لذائذ سے زیادہ شیریں سمجھتا ہے۔ ''اگر میں امالیہ سے بیاہ کر لیتا تو میں یقیناً بے حد نا خوش ہوتا۔'' کیا یہ دنیا کی انتہائی سادہ حقیقت نہیں ہے؟ ایک شخص شاعر ہے اور زندگی کے ہنگاموں سے دور ایک مناسب فاصلے سے خواب دیکھتا ہے، ایک لمحہ کے لیے ٹھہرتا ہے اور یہ دریافت کرتا ہے کہ تخیلاتی محبّت کی مٹھاس نا قابل بیان ہے اور محسوس کرتا ہے کہ حقیقت تو مثالی تشکیلات تک کو تباہ و برباد کر دیتی ہے۔ کیا یہ میری آرزو نہیں کہ چکور کی مانند اڑ کر چاند کو چھوؤں!'' اس کا سیدھا سادا مطلب یہی ہے کہ وہ تنہا رہنا چاہتا ہے اور کسی زمینی شے سے محبّت نہیں کرنا چاہتا!

سو یوں شاعر کا حقیقت اور اس کے تقاضوں کے خلاف احتجاج اس کا حفاظتی پشتہ بن جاتا ہے اور یہ سب کچھ اس سب سے بہت مختلف ہے جس کا اظہار ہمیں اس کے معروف ناول ایڈیٹ (Idiot) (احمق) میں ملتا ہے، یا اس بیمار میں دریافت ہوتا ہے جس کے پاس نہ تو کوئی ''احتجاج ہے اور نہ کوئی صدا'' دستوئیفسکی کو بلاشبہ اس بات کا قطعاً علم نہ ہوگا کہ فلاکت و مصائب کے لیے اس کی برداشت، ایک دن اس کی شخصیت کا طرۂ امتیاز ہوگی۔ جب ایذا، تنفّر، ملامت و طعنہ زنی کے ہتھیاروں کی مدد سے اسے اس حلقے سے باہر دھکیل دیا گیا تو اس نے اپنے باطن میں اس عامی کو دریافت کیا۔ وہ اہلِ ہمت جو عالم کو برباد کر دیتا ہے اور سجے ہوئے قرینے تہس نہس کر دیتا ہے۔ انقلابی سرخ پوش گیری بالڈی (Garibadi) اور یہ معلوم کرنے سے، اس نے وہ کچھ دریافت کیا جو اس سے پہلے کسی نے نہ سمجھا تھا۔ مطلب یہ کہ، عاجزی، انکساری اور انفعالیت، آخری اعمال پر دلالت نہیں کرتیں بلکہ یہ اہلِ ہمت کی بغاوتیں ہیں، جو ان رکاوٹوں کی نشاندہی کرتی ہیں کہ جنہیں عبور کرنا مقصود ہوتا ہے۔ ٹالسٹائی نے بھی اپنی حد تک اس راز کو سمجھا اور بند کانوں کے آگے اس کی تبلیغ کرتا رہا۔

ایک حقیقی راز کسی روزانہ اخبار میں جلی سرخیوں سے یوں بھی شائع ہو سکتا ہے کہ کسی کو اس کے بارے میں کوئی خبر نہ ملے۔ مثلاً کسی کو بھی اس بارے میں کوئی علم نہ تھا کہ وہ کیا شے تھی۔ جس کے سبب ہارپاگون سووَجو (Harpagon Solowjow) اپنی ذات سے انتقام لینا چاہتا تھا۔ اس حد تک کہ خود کو فاقوں اور فلاکت کے ہاتھوں ہلاک کرے، جبکہ اس کے غلیظ اور بوسیدہ کاغذات میں ایک لاکھ ستر ہزار روبل کی دولت پوشیدہ طور پر موجود تھی۔ اسے اپنے باطن میں کیسی مسرت ملی ہوگی، جب

اس نے ایک اداسی اور بے بس آگاہی کے عالم میں خود کو اپنی بلی، باورچی اور گھر کے نوکر سے الگ کر لیا تھا اور ہر ایک کے ہاتھوں مقروض ہوتا رہا۔ اس نے ان سب کو اپنی مٹھی میں جکڑے رکھا، انہیں بھیک مانگنے پر مجبور کیا، وہ سب جو صرف پیسے کو خدا مانتے تھے اور اسی کے حضور حاجت روائی کے لیے دعا کرتے تھے۔ یہ بات کافی حد تک سچ ہے کہ اس سے اس میں ایک خاص فرض کا احساس بیدار ہوا اور ایک ایسی سوچ چال منصوبہ بند ہوئی جس کے ذریعے اس نے زندگی کو تشدد کا نشانہ بنایا۔ اسے خود بھی فاقے کرنے پڑے اور تباہ و برباد ہونا پڑا تا کہ اپنی جارحیت کے مخصوص طریق کو جاری رکھ سکے اور جارحانہ پن کی تکمیل کر سکے۔ ''اور وہ تمام خواہشات سے ماورا ہو گیا'' مگر کیا یہ سب کچھ کرنے کے لیے ایک فرد کو پاگل ہونا چاہیے؟ خیر ''سولووَجو'' (Solowjow) یہ قربانی دینے کے لیے آمادہ ہے بشرطیکہ ایسا کرنا ضروری ہو تو کیونکہ اس صورت میں وہ کسی شعوری ذمہ داری کے بغیر نوع انسانی کے لیے اپنی نفرت و حقارت کا اظہار کر سکتا ہے۔ وہ جو چپکے چپکے، دولت و حشمت کی دیوی کے پیچھے بھاگتے ہیں اور ہر اس شخص کو دہشت و ہراس میں مبتلا کر دیتے ہیں جو ان کے قریب آنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے پاس وہ سب کچھ موجود ہے جس کے وسیلے وہ سوسائٹی کے اونچے طبقے میں داخل ہو سکتا ہے اور اس امر واقعہ کے باوجود وہ ایک لحظہ کے لیے رکتا ہے اور اپنی جادو کی چھڑی کو ردی کی ٹوکری میں پھینک دیتا ہے اور خود کو عظیم محسوس کرتا ہے۔ کل نوع انسان سے بلند۔

دستوئیفسکی کی زندگی کا سب سے موثر پہلو یہ ہے کہ اس کی تمام رفیع الشان تخلیقات میں یہ نکتہ نظر ابھر کر سامنے آتا ہے کہ انسان کا خود اپنی رضا کے مطابق عمل کرنا، ایک لاحاصل مہلک اور مجرمانہ فعل ہے اور یہ کہ نجات کا منبع صرف فروتنی اور تسلیم و رضا میں ہے مگر جس حد تک یہ عاجزی اپنے اندر دوسروں پر برتری کی خفیہ لذت کی حامل ہے۔

''شاہ حسین دی عاجزی کاف کہاڑے وات۔''

دستوئیفسکی کے قریب قریب تمام سوانح نگاروں نے بڑے واضح انداز میں اس کے بچپن کی ایک انتہائی اہم یادداشت کے تجزیہ پر خصوصی توجہ دی ہے۔ اس کا ذکر خود اس نے بھی اپنے ایک معروف ناول ''مردوں کا گھر'' (The Houses of Dead) میں کیا ہے۔ اس بازیافت کی بہتر تفہیم کے لیے مجھے اجازت دیجئے کہ میں اس کیفیت کے کچھ حصہ کو آپ کے سامنے پیش کروں کہ جس میں یہ ظاہر ہوا۔

ایک ایسے وقت میں جب وہ اپنے ساتھی قیدیوں سے کسی بھی قسم کے تعلّقات قائم کرنے سے قریب قریب مایوس ہو چکا تھا۔ تو ایک دن شدید عالم یاس میں وہ اپنے بستر پر گر پڑا اور اپنے گزرے بچپن کی یادوں کو ماسکہ شعور پر لانے لگا۔ اس سب پر جواب تک اس پر بیت چکی تھی۔ اس کی پوری جیون کتھا اس کے روبرو تھی۔ یکا یک اس کا دھیان اس یاد کی جانب گیا۔ ایک دن ومٹرگشت کرتے ہوئے، اپنے والد کی زمینوں سے بہت دور نکل گیا اور کھیتوں کو پار کرتے کرتے وہ یکا یک رک گیا۔ کوئی شخص بآواز بلند پکار رہا تھا اور وہ خوفزدہ ہو گیا۔ ''خبردار بھیڑیا آ رہا ہے!'' وہ ایک ہراس کے عالم میں اپنے والد کے گھر کی جانب انتہائی تیزی سے مڑا اور یہاں اس نے کھیتوں میں ایک غریب کسان کو دیکھا۔ وہ اپنی حفاظت کی خاطر دوڑ کر اس کسان سے لپٹ گیا۔ روتے اور بلکتے اور ڈر سے لرزتے ہوئے اس نے کسان کے بازوؤں کو تھام لیا اور کپکپاتے ہوئے اسے بتایا کہ وہ کیسے اور کس قدر خوفزدہ ہے۔ کسان نے اپنی انگلیوں سے لڑکے کے جسم پر صلیب کا نشان بنایا، اسے دلاسہ دیا اور اس سے وعدہ کیا کہ وہ بھیڑیئے کو اسے کبھی اور کسی صورت ہڑپ نہ کرنے دے گا۔ دستوئیفسکی کی اس یادداشت کی عموماً یہ تعبیر کی جاتی ہے کہ یہ شے دستوئیفسکی کی کسان اور کسان کے مذہب سے تعلق کو علامت بند کرتی ہے۔ بہرحال اس قصے میں سب سے اہم شے بھیڑیا ہے وہ بھیڑیا جو اسے دوبارہ انسان کی طرف رجوع کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ یہ تجربہ اس کے باطن میں ایک کل سعی کے علامتی اظہار کے طور پر موجود رہا اور اسی تجربے نے اس کی تمام سرگرمیوں کی سمت متعیّن کی۔ وہ شے جو اس کو کتھا کے جانباز کی تنہائی پر ہیبت زدہ کر دیتی ہے، اس کا موازنہ اس تجربے میں بھیڑیئے سے کیا جا سکتا ہے۔ بھیڑیئے نے اسے دوبارہ افتادگانِ خاک کی جانب دھکیل دیا۔ یہ ٹوٹے پھوٹے لوگ ہی اس کی آس ہیں۔ صلیب کے نشان میں اس نے اپنا بندھن باندھنے کی سعی کی اور ساتھ ہی اس کی اس خواہش کو علامت بند کیا کہ وہ لوگوں کے کام آئے اور اسے اپنے لفظوں میں وہ یوں کہتا ہے: ''میری کل زندگی میرے لوگوں کی ہے اور میرے کل خیالات کل انسانیت کی ملک ہیں۔''

اگرچہ ہم اس امر واقعہ کی اہمیت سے واقف ہیں کہ دستوئیفسکی اپنے دل کی گہرائیوں کے ساتھ ایک روسی تھا اور جدید (یورپین) کلچر کا سخت مخالف، لیکن یہ کہ پان سلاوک (Panslavic) آدرش نے اس کے اندر جڑیں پکڑ لیں تھیں اور یہاں بلاشبہ یہ امر قطعاً ضروری نہیں کہ یہ شے اس کی آتما کے منافی ہو۔ وہ آتما جو خطا کے وسیلے سچائی کو کھوجتی تھی۔

اس کے عظیم پیغامات میں سے ایک، معروف روسی شاعر اور ادیب پشکن کی یاد میں منعقد کی گئی ایک تقریب میں، اس نے ایک تقریر کرتے ہوئے مغربی یورپ اور روس میں ایک سمبندھ بنانے کا جتن کیا۔ اس تقدیر دلپذیر کا خاطر خواہ اثر ہوا اور وہ رات ایک برکتوں والی رات تھی۔ دونوں فریقین کے نمائندے اور پیروکار اس کی جانب لپکے اور اس سے بغل گیر ہو گئے اور خوشی کا اظہار کرتے ہوئے اس کے نکتۂ نظر سے کامل اتفاق کا اظہار کیا، لیکن یہ اظہار اتفاق و اتحاد زیادہ دیر نہ چل سکا۔ بے شک انسان ابھی تک اپنی گراں خوابی سے پوری طرح سے بیدار نہ ہوئے تھے۔

دستوئیفسکی اپنی پوری حدتوں اور شدتوں کے ساتھ ان مساعی جمیلہ میں مگن تھا کہ اس کے دل کا پیغام لوگوں کے ذہن میں اترے۔ کل انسانیت کو گلے لگانے کا خواب اپنے کمال تک پہنچے۔۔۔ ایک ایسا کار جو اس کے وچاروں میں کاتب تقدیر نے اس کے مقدر میں لکھ دیا تھا۔ اس نے اپنے ہم جنسوں سے محبّت کے تصور کی وضاحت کے لیے ایک ٹھوس علامت بھی وضع کر لی تھی اور فطری طور پر یہ خیال، اس کے لیے جو اپنی اور دوسروں کی نجات چاہتا ہے۔ بنیادی طور پر ایک نجات دھندہ کا تصور ہے، ایک روسی مسیحا، وہ جس نے آدمی محض سے منہ موڑ کر دنیاوی قوت و اقتدار سے کنارہ کر لیا تھا۔ اس کا اپنے عقیدے کے بارے میں اعتراف حددرجہ سادہ ہے، ''میرے لیے یسوع مسیح دنیا کی تاریخ کا سب سے حسین، بلند مرتبت اور وجد آفریں شخص ہے۔'' اس اقتباس میں دستوئیفسکی انتہائی باریک بینی اور عرق ریزی سے اپنے رہنما مقصد کا انکشاف کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ مرگی کے اپنے دوروں کو یوں بیان کرتا ہے کہ اس حالت میں اس پر سرخوشی و مستی اور اہتزاز کی کیفیت بامِ عروج تک پہنچ کر ایک ابدی آہنگ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ وہ خود کو خدا کی حضوری میں محسوس کرتا ہے اور اس کے بقول اس کا مقصد اولیں ہمیشہ سے یہی رہا ہے کہ وہ حضرت عیسیٰؑ کی ہمرکابی میں رہے۔ ان کے جسد مقدس پر لگے چرکوں کو خود سہے اور ان کے کام کو پایۂ تکمیل تک پہنچائے۔ وہ تنہا جانبازانہ مہم جوئی کو کڑی تنقید کا نشانہ بناتا ہے۔ وہ سورمائی، جس کا ذاتی تجربہ، غالباً اس سے پہلے اس سے زیادہ ذوق و شوق اور شدت سے کسی اور نے نہ کیا تھا اور اسی سے اس نے اس تجربے کی شناخت، مشترک ناتے کے احساسات، جو اس کے خیال میں ساتھی انسانوں کے لیے محبّت اور معاشرت کے منطقی تقاضوں میں موجود ہوتے ہیں اور ایک عاشقانہ فعلیت میں عکس بند ہوتے ہیں۔ ''اپنے گھٹنوں کے بل اس کے حضور میں جھک جاؤ، اے متکبّر و خود پسند انسان!'' وہ جو اپنی شکست کو کھلے دل سے تسلیم کر چکے ہیں اور جن

کی ذاتی ستائش کے لیے ضرورت کو شدید ٹھیس لگتی ہے۔ شانتی کے لیے جدو جہد کرتے ہیں۔ وہ دہائی دیتا ہے: ''اے آلکس کے مارو، کام میں جت جاؤ!'' وہ لوگ جو اس کے دلائل کو غلط ثابت کرنے کے لیے انسانی فطرت کے ظاہری (خارجی) قوانین کا ذکر کرتے ہیں۔ وہ انہیں یوں اپنی جوابی دلیل فراہم کرتا ہے۔ ''شہد کی مکھیوں اور چیونٹیوں کو اپنا کلیہ معلوم ہے، یہ صرف انسان ہی ہے جو اپنے کلیے سے لاعلم ہے!'' ہم دستوئیفسکی کی مدلل کاوشوں کی مزید اعانت یوں کر سکتے ہیں: ''انسان کو اپنے کلیے کی تلاش کرنا چاہیے اور اسے یہ کلیہ دوسروں کی مدد اور ہمدردی کی رغبت میں ملے گا، وہ صلاحیت، جس سے کام لیتے ہوئے وہ اپنے لوگوں کی مدد کے لیے قربانی دیتا ہے۔

یوں وہ ایک ایسا فرد بن جاتا ہے جو پیچیدہ گتھیوں کو سلجھاتا ہے اور خدا کی تلاش کرتا ہے۔ اس نے اپنے خدا کو دیگر نیم خواب کاروں اور خواب کاروں کے مقابلے میں زیادہ شدت کے ساتھ محسوس کیا ہے۔ ''میں کوئی ماہر نفسیات نہیں ہوں۔'' اس نے ایک بار برملا کہا، ''میں ایک حقیقت پسند شخص ہوں'' اور یہاں وہ ایک ایسے مقام پر ضرب لگاتا ہے جو اسے انتہائی واضح انداز میں عہدِ جدید کے تمام فنکاروں اور ماہرین نفسیات سے ممتاز کرتا ہے۔ وہ کمیونٹی (اجتماعی) احساسات کے لیے ایک گہرانا تا محسوس کرتا ہے، وہ شے جو کسی مہذب معاشرت کی اصل جڑ ہے، وہ واحد سچی حقیقت، جسے ہم پوری طرح نہیں جانتے۔ مگر جسے سمجھنے کی خواہش ہمارے باطن میں موجود ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ خود کو حقیقت پسند کہہ سکتا ہے۔

آیئے، اب ان گہرے اثرات کی وجوہات پر ایک نگاہ ڈالیں۔ جو اس کی کتھاؤں کے کردار ہم پر مرتب کرتے ہیں۔ ہمیں اس کے بنیادی اسباب کو ان کے مربوط اتحاد میں تلاش کرنا چاہیے۔ چاہے آپ اس کے جانبازوں کا کہانی کے کسی بھی مرحلے پر جائزہ کیوں نہ لے لیں۔ اس کا جانباز ہمیشہ آپ کو زندگی اور اس کے آدرشوں کے مکمل لوازمات سمیت ملے گا۔ اس کی تمثیل کے ذریعے وضاحت کے لیے ہمیں اقلیم موسیقی میں داخل ہونا پڑے گا۔ موسیقی کے بارے میں بات غالباً درست ہے کہ ایک دھن اپنے آپ کو اپنے آہنگ کی بڑھوت کے دوران منکشف کرتی ہے اور اس خاطر وہ لہروں (موجوں) اور حرکات کے ایک کلی پارے (ٹکڑے) کو بار بار پیش کرتی ہے۔ یہی صورت دستوئیفسکی کے کرداروں کی ہے۔ اس ریسکولینکوف بالکل وہی شخص ہے جو اپنے بستر پر لیٹا ہوا قتل کرنے کا منصوبہ بنا رہا ہے اور جب وہ اس سمت میں قدم آگے بڑھاتا ہے تو اس کے دل کی

دھڑکن قابو سے باہر ہو جاتی ہے اور بلاشبہ یہ وہی شخص ہے جو ایک عادی شراب نوش کو جو ایک تیز رفتار گھوڑا گاڑی کے پہیوں تلے کچلا جا چکا ہے۔ وہاں سے گھسیٹ کر باہر نکالتا ہے اور اپنی آخری پائی تک اس فاقہ زدہ خاندان کے حوالے کر دیتا ہے۔ یہی وہ اہم عنصر ہے جو اس کے ان کرداروں میں مقصد کے لیے یکسوئی، وحدت اور لگن کو خلق کرتا ہے اور اس کی کردار نگاری کے ذریعے ہم پر جو اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ ان کے پس پشت بھی یہی محرک کارفرما ہے۔ لاشعوری طور پر ہم اس کے جانبازوں کو اچھی طرح ڈھلی ہوئی مضبوط مگر لچکدار تیلی کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ ہمیں یوں محسوس ہوتا ہے جیسے یہ کردار کسی لافانی مواد سے بنائے گئے ہیں۔ وہ کردار جو ہمیں بائبل، ہومر کی تخلیقات اور یونانی المیہ ڈراموں کے کرداروں سے مشابہہ دکھائی دیتے ہیں اور جہاں صرف ان کے اسما کے ورد سے ہماری روح کے آگے ان کی شخصیت اور اس کے تمام تر اثرات ہم پر واضح ہو جاتے ہیں۔

اور یہی امر ان اثرات کی تفہیم کو ہمارے لیے دقت طلب بنا دیتا ہے۔ جو دستوئیفسکی اپنے کرداروں کے ذریعے ہمارے ذہنوں پر ثبت کرتا ہے، لیکن خوش قسمتی سے اس دشواری پر قابو پانا ہمارے لیے کسی حد تک ممکن ہے۔ ہماری اصل مشکل اس دوہرے محور کی شناخت ہے جس کے گرد باری باری ان کرداروں کو گردش کرنا ہوتا ہے۔ ہر محور بڑی مہارت اور صناعی کے ساتھ ایک متعیّن نقطہ سے بندھا ہوا ہے۔ ہر سورما بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ ایک ایسے پابند مکاں میں محفوظ حرکت کرتا ہے جس کا ایک کونا تو انفرادی جانبازی سے جڑا ہوا ہے۔ جہاں وہ کردار ایک بھیڑیا بن جاتا ہے اور دوسری جانب ساتھی انسانوں سے محبت واشتراک کی ایک واضح طور پر کھینچی ہوئی لکیر ہے۔ یہ دوہرا محور اور ان کی حرکات، ہر کردار کو ایک معیّن نکتہ نظر اور محفوظ گرفت دیتے ہیں۔ جو ہمارے حافظے اور احساسات پر نقش ہو جاتے ہیں۔

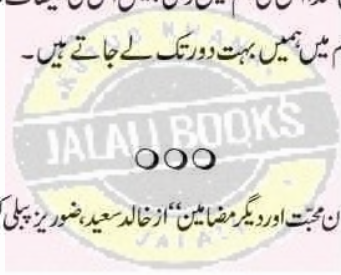
اور دستوئیفسکی بطور معلّم اخلاق پر ایک اور بات۔ یہ اس پر اپنے عہد اور حالات کا جبر تھا کہ اس نے اپنی فطرت کے اندر پائی جانے والی نفی کی نفی اور ماحول میں پائے جانے والے ہولناک تضادات پر ایک پل تعمیر کیا۔ تاکہ وہ اس کلیہ کو تلاشے، جو اس کے اندر بہت دور تک ساتھی انسان کے لیے محبّت کے عاشقانہ اظہار کی بے حد گہری خواہش کو صورت پذیر کرے اور وہ اس سے ہم آغوش بھی ہو سکے۔ اس کی تلاش کامیابی سے ہمکنار ہوئی اور وہ اس کلیے تک جا پہنچا جو بلاشبہ کانٹ کے ''مطلق حکمیہ'' سے ورا ہے۔۔۔ ''یہ کہ یہ انسان اپنے ساتھی انسان کے ہر گناہ میں شریک ہے۔'' ہم آج پہلے سے

کہیں بہتر طور پر جانتے ہیں کہ یہ کلیہ کس قدر گہری معنویت کا حامل ہے اور زندگی کی سچی حقیقتوں سے کس قدر مضبوطی سے بندھا ہوا ہے۔ ہم اس کلیے سے انکار کر سکتے ہیں، لیکن یہ ہمیشہ دوبارہ زیادہ قوت سے اپنا اظہار کرتا ہے اور ہمارے انکار کو جھوٹ کر دیتا ہے۔ مگر اس کلیے کی معنویت، محض اپنے ساتھی انسانوں سے محبّت کے خیال سے کہیں زیادہ ہے اور جسے اکثر اوقات غلط سمجھا جاتا ہے اور وہ یہ کہ امر نتیجہ ہے خودرائی کا یا محض ''مطلق حکیمہ'' کی ایک شکل ہے، جو ذاتی جاہ طلبی کے باوجود اپنی قدر برقرار رکھتی ہے، لیکن اگر میں اپنے ہمسائے اور ہر شخص کے گناہ میں شریک ہوں تو پھر مجھ پر ایک ازلی فرض عائد ہوتا ہے جو مجھے اس امر پر مجبور کرتا ہے کہ میں اپنی ذمہ داری سنبھالوں اور اس کے لیے پوری پوری قیمت ادا کروں۔

پس وہ ہمارے لیے بیک وقت ایک فنکار اور معلّم اخلاق بن جاتا ہے جو ہمارے لیے ایک ناقابل رسائی اور حقیقی معنوں میں ایک عظیم شخصیت ہے۔

بطور ماہر نفسیات ابھی تک اس کی کامیابیوں کا پوری طرح احاطہ نہیں کیا جا سکا۔ البتہ ہم یہاں تک کہنے کی جسارت کر سکتے کہ نفسیاتی مسائل اور نفس انسانی پر اس کی پیغمبرانہ بصیرت، علم النفسیات سے کہیں زیادہ گہری اور پر تاثر ہے کیونکہ وہ فطرت بشمول انسانی فطرت سے زیادہ آگہی رکھتا ہے اور علم النفسیات کا زیادہ تر ارتقاء نظریاتی نوعیت کا ہے۔ کوئی بھی ایسا شخص جس نے دستوئیفسکی کی مانند انسانی کردار کی تفہیم میں ہنسی کے انداز کی اہمیت پر غور وفکر کیا ہے، اور نئے امکانات کو دیکھنے کی سعی کی ہے۔ اس نتیجے پر پہنچے گا کہ انسان کے اوصاف کی پہچان، زندگی کے بارے میں اس کے رویوں کی پیائش کے مقابلے میں، اس کی ہنسی کے انداز سے زیادہ بہتر طور پر کی جا سکتی ہے۔ کوئی بھی ایسا شخص، جو اس کی مانند حادثاتی خاندان کے تصور تک پہنچا ہو۔ ایسا خاندان جس کا ہر رکن دوسرے اہلِ خانہ سے الگ تھگ ہو کر محض اپنے لیے جیتا ہو۔ وہ اپنے بچوں میں اس سے بھی شدید احساس تنہائی کے بیج بوئے گا اور اس خاندان کا ہر رکن شدید نرگسیت کا شکار ہو تو ایسے شخص نے بلاشبہ کسی بھی بڑے سے بڑے ماہر نفسیات کے مقابلے میں کہیں زیادہ دیکھا ہے کہ جس کی ہم اس سے توقع کر سکتے تھے۔ کوئی بھی ایسا شخص جس کے حافظہ میں دستوئیفسکی کے ''اے را یوتھ'' (A Raw Youth) (خام جوانی) کا لڑکا محفوظ ہو۔ وہ لڑکا اپنے بستر پر لیٹا لحاف اوڑھے دن سپنے دیکھ رہا ہے، طاقت اور اقتدار کے۔ تو اس شخص کو دستوئیفسکی کے بیان کی سچائی پورے طور پر معلوم ہو جائے گی کہ زندگی میں

ذہنی امراض کی بنیاد کیا ہے اور یہی وہ شے ہے جو بغاوت کے مقصد کو پورا کرتی ہے۔ کوئی بھی شخص جس نے اس بات کو جان لیا ہے کہ دستوئیفسکی نے کس حد اور درجے تک نفس انسانی میں مطلق العنانیت کی جڑوں کی شناخت کی ہے تو اسے یہ بات تسلیم کرنے میں قطعاً کوئی تامل نہ ہو گا کہ دستوئیفسکی آج بھی ہمارے لیے رہنما اور استاد کا درجہ رکھتا ہے۔ ایسا استاد جسے نطشے بھی خوش آمدید کہتا ہے۔ خوابوں پر اس کی بحث اور تفہیم آج بھی اتنی ہی تازہ ہے اور کوئی اور ماہر اس سے آگے کی بات اب تک نہیں کہہ سکا اور اس کا یہ خیال کہ کوئی بھی شخص، مقصد اور آخری عروج کے بغیر نہ تو کوئی عمل کر سکتا ہے اور نہ ہی کوئی سوچ، سوچ سکتا ہے۔ آج بھی درست ہے اور اس کے یہ نتائج نفس انسانی کے طلبا کے تازہ ترین نتائج کی مطابقت میں ہیں۔

چنانچہ دستوئیفسکی مختلف شعبہ ہائے علوم میں منسلک افراد کا انتہائی محبوب استاد اور رہنما بن جاتا ہے۔ کل زندگی کی اس کی حقیقت پسندانہ عکس بندی ہمارے سامنے اس امر کو واضح کرتی ہے کہ کن اسباب کی بنا پر اس کے تخلیقی کام ہمیں ابھی تک بے طرح متاثر کرتے ہیں اور یہ اثر کچھ اس طرح ہے جیسے ایک سوئے ہوئے شخص کی بند آنکھ کو روشنی کا تیز جھماکا یکایک کھول دے۔ خوابیدہ شخص اپنی آنکھوں کو ملتے ہوئے ادھر ادھر دیکھتا ہے مگر اسے یہ بھی پتا نہیں چلتا کہ اس کے ساتھ ہوا ہی کیا ہے اور کیا ہو رہا ہے۔ دستوئیفسکی اپنی زندگی میں بہت کم سویا ہے، اور جب کبھی اسے نیند آتی بھی تو اس کی آنکھ بار بار کھل جاتی تھی۔ یہ بے خوابی سدا اس کی ہم نشیں رہی، لیکن اس کی تخلیقات، اس کی اخلاقیات اور اس کا کل فن، انسانی تعاون کی تفہیم میں ہمیں بہت دور تک لے جاتے ہیں۔

○○○

(مشمولہ ''ماسٹر پیٹر کی داستان محبت اور دیگر مضامین'' از خالد سعید، ضوریز پبلی کیشنز ملتان، اشاعت ۲۰۱۳ء)

دستوئیفسکی اور پدر کشی

سگمنڈ فرائڈ / خالد سعید

دستوئیفسکی کی ہمہ گیر، متنوع اور بھرپور شخصیت میں چار پہلوؤں کی بآسانی نشاندہی کی جا سکتی ہے: ایک تخلیقی فنکار، عصابی (نفسیاتی مریض)، معلّم اخلاق اور گنہگار۔ اس حیران و پریشان کر دینے والی بھول بھلیوں میں کوئی فرد اپنا راستہ تلاش کرے تو کیونکر؟

اس میں تخلیقی فنکار کے پہلو پر شک وشبہ کی بہت کم گنجائش موجود ہے۔ ادب عالیہ میں دستوئیفسکی کا مقام و مرتبہ شیکسپیئر سے کوئی زیادہ کم نہیں۔ برادارز کراما زوف تادم تحریر ناولوں میں سب سے بلند پایہ فن پارہ ہے، ایک عظیم محتسب کلیسا کا قصہ، دنیائے ادب میں چوٹی کی حیثیت رکھتا ہے اور اس کی قدر و قیمت غالباً لفظوں میں ممکن نہیں۔ افسوس، صد افسوس کہ تخلیقی فنکار کے مسئلہ کے بالمقابل تحلیل نفسی کی سائنس اپنے ہتھیار ڈال دیتی ہے۔

البتہ بطور معلّم اخلاق بڑی آسانی کے ساتھ دستوئیفسکی پر دھاوا بولا جا سکتا ہے۔ اگر ہم اسے اس دلیل ایک اعلیٰ درجے پر فائز اخلاقی شخص ظاہر کریں کہ وہ شخص جو گناہ کی پاتال تک گیا ہو صرف وہی اخلاقی عظمت کے آسمان کی رفعتوں کو چھو سکتا ہے، تو ہم ایک فطری طور پر ابھرنے والے ''شک'' کو نظر انداز کرنے کی غلطی کا ارتکاب کر رہے ہیں۔ ایک اخلاقی شخص تو وہ ہوتا ہے جو دعوتِ گناہ، للچاہٹ اور بہکاوے کو جونہی اور جیسے ہی اپنے دل میں محسوس کرتا ہے تو اس پر اپنے فوری ردِّعمل کا اظہار کرتا ہے۔ مگر اس کے سامنے ہتھیار ڈالے بغیر۔ ایک ایسا شخص جو وقفوں وقفوں کے ساتھ گناہ کرے، اپنے اظہار ندامت میں بلند و بالا اخلاقی معیار ایستادہ کرتا ہے اور پھر وہ اپنی ذات کو اس خود ملامتی کا شکار بنا لیتا ہے کہ اس نے ان اہم چیزوں کو انتہائی سرسری انداز اور تن آسانی سے لیا۔ اس

شخص نے اخلاقیات کی روح تک رسائی حاصل نہیں کی۔ ترک دینا، زندگی میں اخلاقی کردار کے لیے انسانی دلچسپی کی عملی شے ہے۔ وہ ہمیں ان عظیم ہجرتوں کے وحشیوں کی یاددہانی کراتی ہے، جنھوں نے قتل وغارت گری کی اور پھر اس کے لیے کفارہ ادا کیا حتیٰ کہ عقوبت نفس فرد کو قتل کرنے کے قابل بنانے کی اصل حکمت عملی بن گئی۔ دہشت ناک آئی وان (Ivon) نے بعینہٖ یہی طرزِ عمل اختیار کیا، بلاشبہ، اخلاقیات کے ساتھ یہ سمجھوتا مخصوص روسی وصف ہے۔ دستوئیفسکی کی اخلاقی جانکاہ کاوشوں کا آخری نتیجہ کوئی اتنا زیادہ شاندار نہیں ہے۔ فرد کی جبلی ضرورتوں کو معاشرتی تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی بے پناہ متشددانہ کاوشوں کے بعد، وہ دنیاوی اور دینی اقتدار کے زوال پذیر اور رجعتی نکتہ نظر کی اطاعت کرتا ہے جو آخر کار، زار روس، عیسائیوں کے خدا اور تنگ نظر، متصبانہ اور محدود روسی قوم پرستی کی تکریم و پرستش پر منتج ہوتا ہے۔ ایک ایسا نتیجہ اور نکتہ نظر کہ جس پر بہت چھوٹے ذہن بڑی آسانی اور نسبتاً کم کاوشوں کے ساتھ پہنچ سکتے تھے۔ یہ اس عظیم شخصیت کا ایک کمزور پہلو ہے۔ دستوئیفسکی نے ایک عظیم استاد اور انسانیت کے نجات دہندہ بننے کا موقع بڑی بیدردی کے ساتھ گنوا دیا اور اپنی ذات کو اپنے جیلرز (صیادوں) کی ذات میں ضم کر دیا اور اس بات کے لیے مستقبل کی انسانی تہذیب اس کی بہت کم شکر گزار ہوگی۔ بظاہر تو امکان نظر آتا ہے کہ اس کی ناکامی کی وجہ اس کی عصبانیت (ذہنی مرض) تھی وگرنہ اس کی ارفع ذہانت اور انسانیت کے لیے محبّت کی توانائی اس کے لیے ایک پیغمبرانہ اور ہادیانہ طرزِ حیات کا درواکر سکتی تھی۔

دستوئیفسکی کو ایک مجرم یا گنہگار سمجھنا جارحانہ اور متشددانہ مخالفت کو ابھارنے اور دعوت دینے کے مترادف ہے۔ حالانکہ اس کی بنیاد، قطعاً ضروری نہیں کہ مجرموں کے عامیانہ اور مادہ پرستانہ تجزیہ وتخمینہ پر ہو۔ بہرحال اس مخالفت کا اصل محرک بہت جلد واضح ہو جاتا ہے۔ ایک مجرم کی ساخت میں دو اوصاف بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ بے حد وحساب انا پرستی اور تباہ و برباد کر دینے کی شدید آرزومندی۔ ان دونوں میں مشترکہ اور اس کے اظہار کے لیے ایک ضروری شرط اور بھی ہے۔ محبّت سے محرومی، دوسرے انسانوں کے لیے جذباتی تحسین کی کمی۔ بہرحال دستوئیفسکی کے اظہار میں اس کے برعکس رجحانات کو بھی دریافت کیا جا سکتا ہے۔ محبّت کرنے کے لیے اس کی شدید خواہش اور محبّت کے لیے اس کی بے پناہ صلاحیت، جس کا مشاہدہ اس کی رحم دلی اور مہربانی کے مبالغہ آمیز اظہار میں بھی کیا جا سکتا ہے۔ جس نے اسے ایسی جگہ پر محبّت کرنے اور دوسروں کی مدد کرنے پر مجبور کیا۔ جہاں

پر اسے ایسی جگہوں پر محبّت کرنے اور دوسروں کی مدد کرنے پر مجبور کیا۔ جہاں پر اسے نفرت اور انتقام لینے کا پورا پورا حق حاصل تھا؛ مثلاً اپنی پہلی بیوی اور اس کے محبوب کے ساتھ تعلّقات کو ہی سامنے رکھیں۔ اگر یہ بات یونہی ہے تو پھر یہ سوال پوچھا جانا چاہیے کہ اس کے باوجود دستوئیفسکی کو مجرموں میں شمار کرنے کی کوئی ترغیب کیوں پیدا ہوتی ہے۔ اس کا سیدھا سادا جواب یہ ہے کہ اس کی وجہ وہ مواد ہے جو کسی فن پارہ میں زیادہ تر متشددانہ، قاتلانہ اور انا پرستانہ کرداروں کے انتخاب سے نمایاں ہوتا ہے اور اس طرح یہ امر واقعہ خود اس کی ذات کے اندر موجود انہی رجحانات کی نشاندہی کرتا ہے۔ علاوہ ازیں اس کی زندگی سے متعلق چند حقائق سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ جیسے جوئے کے لیے اس کا جوش و جذبہ اور ایک نوجوان لڑکی پر اس کا جنسی حملہ کرنے کا ممکنہ اعتراف (۱) یہ تضاد اور مخمصہ اس نکتہ کو ذہن نشین کرنے سے حل ہو جاتا ہے کہ دستوئیفسکی کے اندر جبلّت مرگ کی شدید موجودگی اپنے خارجی اظہار میں بڑی سہولت کے ساتھ اسے ایک مجرم بنا سکتی تھی، مگر ہوا یہ کہ حقیقی زندگی میں اس تخریبی جبلّت کا رخ خود اس کی ذات کے خلاف ہوگیا اور یوں اس کا اظہار اس کی خود اذیتی (مسا کیت) اور شدید احساس گناہ کی صورت میں ہوا۔ اس سب کے باوجود اس کی شخصیت میں سادیتی (ایذا رسانی) اوصاف کثیر مقدار میں برقرار رہتے ہیں اور اپنا اظہار، تکلیف و ایذا کے لیے اس کے ذوق و شوق، مزاج کی جھنجھلاہٹ، حتیٰ کہ ان لوگوں سے بھی عدم رواداری میں کرتے ہیں جن سے وہ بے پناہ محبّت کرتا تھا اور اس کے ان طور طریقوں سے بھی اظہر من الشمس ہیں جو وہ ایک مصنّف کے طور پر اپنے قاریوں سے روا رکھتا تھا۔ سو معمولی باتوں میں دوسرے لوگوں کے بارے میں اس کا رویہ سادیتی (ایذا رسانی) تھا، اور بڑے معاملات میں اس کی سادیت (ایذا رسانی) کا رخ خود اس کی ذات کی جانب تھا۔ درحقیقت خود اذیتی (مسا کیت) کا مارا ہوا ایک شخص۔۔۔ دوسرے لفظوں میں ممکنہ حد تک دوسروں کے لیے حلیم الطبع، مہربان اور مددگار۔

ہم نے دستوئیفسکی کی پیچیدہ شخصیت سے تین عناصر کا انتخاب کیا ہے۔ ایک کمیتی اور دو کیفیتی: اس کی جذباتی زندگی کی غیر معمولی شدت، اس کے کج رو اور بنیادی جبلی رجحانات، جو لامحالہ طور پر اسے ایک سادیتی (ایذا رساں)۔ مساکی (خود اذیتی کا شکار فرد) یا مجرم ظاہر کرتے ہیں، اور اس کی نا قابلِ تجزیہ و تحلیل فنکارانہ صلاحیت۔

یوں تو کسی طرح کی عصابنیت (نفسیاتی مرض) کے بغیر بھی یہ امتزاج پوری طرح موجود

ہوسکتا ہے، یہاں پر ایسے کئی لوگ موجود ہیں جو عصبانی نہ ہوتے ہوئے بھی مکمّل طور پر خود اذیت پرست ہو سکتے ہیں اس کے باوجود اس کے جبلی تقاضوں اور ان کے خلاف مزاحمتوں کے درمیان قوتوں کا توازن (ترفع کے تمام دستیاب طریقوں سے اضافہ سمیت) اس امر کو اور بھی لازم کرتا ہے کہ دستوئیفسکی کے کردار کا شمار ''جبلی کردار'' میں کیا جائے لیکن یہ ساری صورتحال عین اسی وقت عصبانیت کی موجودگی میں دھندلا جاتی ہے۔ یہ بات پہلے بھی کی جا چکی ہے کہ ایسا واقع ہونا ان حالات میں ہمیشہ لازم نہیں ہوتا۔ گو ایسا ہونے میں آسانی ضرور ہوتی ہے اور جس تناسب سے وہ پیچیدگیاں گمبھیر ہوں گی کہ جنہیں انا نے منضبط کرنا ہوتا ہے۔ کیونکہ آخر کار عصبانیت محض ایک علامت ہی تو ہے اس امر کی کہ انا کو کوئی ترکیب بنانے میں کامیاب نہیں ہو سکی اور اس جتن میں اسے اپنی وحدت سے ہاتھ دھونے پڑے۔

ٹھوس معنوں میں پھر اس کی عصبانیت اپنا اظہار کیسے کرتی ہے؟ دستوئیفسکی نے خود کو مرگی کا مریض قرار دیا، اپنے انتہائی شدید دوروں کی بنا پر، جن کے دوران اس کا شعور معطّل ہو جاتا ہے، عضلاتی اینٹھن واقع ہوتی اور بعد ازاں شدید مایوسی کی کیفیت طاری ہوتی، باقی لوگوں نے بھی اس کی اپنے بارے میں اس رائے سے اتفاق کیا۔ اس امر کے امکانات روشن ہیں کہ یہ نام نہاد مرگی دراصل اس کی عصبانیت کی محض ایک علامت تھی اور اسی لیے اسے اختناق الرحمی (ہٹیریائی) مرگی کا نام دینا چاہیے۔ اس کی علامات اختناق الرحم (ہٹیریا) ہی کی مانند شدید ہوتی ہیں۔ ہم دو وجوہات کی بنا پر اس نکتہ کے بارے میں حتمی رائے دینے سے قاصر ہیں۔ اول یوں کہ دستوئیفسکی سے منسوب مرگی سے متعلّق کوائف ناقص اور ناقابل اعتبار اور دوئم اس لیے کہ مرگی کی مختلف اقسام کے دوروں اور ان کی علامات اور ان سے مخصوص عضویاتی کیفیات کے بارے میں بھی ہماری معلومات غیر معتبر ہیں۔

اس دوسرے نقطہ کی پہلے وضاحت کرتے ہوئے یہاں پر یہ امر غیر ضروری ہے کہ ہم پھر سے مرگی کی کل مرضیات کا جائزہ لیں، کیونکہ ایسا کرنے سے اس مسئلہ پر کوئی فیصلہ کن روشنی نہ پڑے گی۔ لیکن یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ کہنہ مقدس افسردگیِ طبع کی جو شہادت اب تک ملتی ہے وہ اس مرض کی واحد نمایاں طبی خصوصیت ہے۔ یہ بھیانک اور پراسرار بیماری، اپنے ناقابلِ تخمینہ کردار، بظاہر بغیر کسی اشتعال یا وجہ کے تشنّجی علامات، جھلاہٹ تنک مزاجی اور جارحیت میں بدلتے ہوئے کردار، اور بتدریج زوال پذیر ذہنی صلاحیتوں سے پہچانی جاتی ہے لیکن یہ تصویری خاکہ بھی جامعیت سے تہی ہے۔ اس

مرض کا حملہ اپنی ابتدا میں ہی حد درجہ وحشیانہ ہوتا ہے۔ زبان دانتوں تلے آ کر کٹ جاتی ہے۔ پیشاب کا بے اختیار خطا ہونا۔۔۔اور یہ حالت اس قدر خطرناک صورت اختیار کر سکتی ہے کہ اس میں فرد کو خود اپنی ذات سے شدید نقصان پہنچنے کا اندیشہ ہوتا ہے یا پھر کبھی اس کی شدت اتنی کم ہو جاتی ہے کہ اس میں محض ذہنی غیر حاضری کے مختصر وقفے آتے ہیں، یا پھر انتہائی سرعت سے گزرنے والے سر چکرانے کے دورے پڑتے ہیں، یا پھر یہ صورت بھی کچھ وقت کے لیے ہی سہی، وقفے وقفے سے یوں تبدیل ہو کر ظاہر ہوتی ہے کہ مریض کے خلاف معمول کردار کے بارے میں بھی تاثر یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ یہ سب کچھ اپنے لاشعور کے زیر اثر کر رہا ہے۔ مرض کی مذکورہ بالا علامات، گو ایک خاص اصول کے مطابق تو معین ہوتی ہیں، لیکن ایک اور مخصوص انداز میں خالصتاً جسمانی یا عضویاتی وجوہات کی مدد سے احاطہ تفہیم میں نہیں آتیں۔ بہر حال ان علامات کا پہلا ظہور، صرف نفسیاتی عوامل کے سبب ہو سکتا ہے۔ (مثلاً دفعتاً پیدا ہونے والا خوف ہراس) یا پھر یہ دیگر پہلوؤں میں نفسیاتی اشتعال کا ردعمل ہو سکتا ہے۔ گو اکثر صورتوں میں مخصوص ذہنی بگاڑ یا پسماندگی وقوع پذیر ہوتی ہے۔ مگر کم سے کم ہم ہیلم ہولٹز (Helm Holtz) کی صورت میں ایک ایسی مثال سے ضرور واقف ہیں۔ جس میں یہ بیماری اعلیٰ ذہنی کامرانیوں میں سد راہ نہیں بنی۔ اس بیماری کے دیگر معروف مریضوں میں جن کے بارے میں اسی نوعیت کے دعوے کیے گئے، کو یا تو متنازعہ بنا دیا گیا، یا پھر وہ دستوئیفسکی کی مانند شبہات کا نشانہ بنے۔ مرگی کے مریضوں میں سستی، کاہلی اور مختل بڑھوت کا تاثر ملنا ویسے ہی ممکن ہے۔ جیسے عام طور پر اس مرض کے ساتھ مخ کبیر کا بگاڑ اور بڑھتا ہوا ضعف عقل واقع ہوتے ہیں، گو یہ اس کی طبی تصویر کے لازمی اجزاء نہیں۔ لیکن مرض کی یہ علامات اپنے تمام تر تنوع اور تغیرات سمیت دوسرے ایسے لوگوں میں بھی ظاہر ہوتی ہیں جن میں پوری ذہنی بڑھوت پائی جاتی ہے۔ اگر کوئی فرق ہوتا بھی ہے تو ایک اصول کے مطابق صرف اتنا کہ ان میں جذباتی زندگی کے ناکافی ضبط کے ساتھ ذہنی نمو کچھ زیادہ ہی بڑھ گئی۔ ان حالات میں یہ کوئی اچنبھے کی بات نہیں کہ مرگی کے مرض کے لیے کسی واحد طبی حالت و کیفیت کا معلوم کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ وہ مشابہت جو ہمیں ظاہری علامات میں نظر آتی ہیں۔ اپنے مشاہدہ کے لیے فعلیاتی نکتہ نظر کی متقاضی ہے۔ یہ ایسے ہی ہے جس طرح کہ عضویاتی طور پر جبلتی قوتوں کے غیر معمولی اخراج کے لیے مکانیت کو وضع کر لیا گیا ہو اور جس کا مختلف صورتوں میں بالکل مختلف استعمال کیا جا سکتا ہو۔ دونوں صورتوں میں، یعنی مخ کبیر کی فعلیت کے بگاڑ کی صورت جو

بافتوں کی شدید توڑ پھوڑ یا فاسد خون کی بیماری کی شکل میں ہو۔ دوسری صورت میں ذہنی معیشت پر اس کا ناکافی ضبط بھی ہوسکتا ہے اور بعض اوقات اس وقت جب ذہن پر عمل کرنے والی توانائی کی فعلیت اپنے بحرانی درجہ تک جا پہنچے۔ اس دبدھایا مخمصہ کے پس پشت ہم جبلتی قوتوں کے اخراج کی میکانیت کی جھلکی کی شناخت کر سکتے ہیں یہ بھی نہیں کہ یہ میکانیت، جنسی افعال سے زیادہ دور دکھائی دے جو ابتداً بنیادی طور پر خون میں فاسد مواد کی موجودگی کا سبب سمجھے گئے۔ حکمائے قدیم نے جنسی اختلاط کے عمل کو مرگی کا معمولی (ہلکا) حملہ قرار دیا تھا اور اس طرح جنسی فعل میں، مرگی کے ہیجاناتی اخراج کے اس طریق کی شناخت کی جس کے ذریعے اس میں تخفیف وتوافق واقع ہوتا ہے۔

اس مشترک عنصر کو ''مرگیاتی ردِعمل'' کا نام دیا جا سکتا ہے، جو بلاشبہ عصبانیت (نفسیاتی مرض) کی دین ہے اور جس کا مقصد اور جوہر یہ ہے کہ اگر نفسیاتی ذرائع (حربوں) سے اس اشتعال کی حالت اور مقدار سے نجات ممکن نہ ہو۔ تو جسمانی ذرائع کو استعمال میں لایا جائے۔ سو مرگی کا دورہ اختناق الرحمی (ہیٹریائی) علامت بن جاتا ہے۔ اور یہ جنسی عمل کے عام اخراج کی مانند اس میں اسی طرح ترمیم کر لیتا ہے۔ اس لیے یہ استدلال بالکل درست ہے کہ عضویاتی (حیاتیاتی) اور جذباتی (نفسیاتی) مرگی میں فرق کیا جائے۔ اس کی عملی اہمیت یہ ہے کہ وہ فرد جو پہلی قسم کا شکار ہو، دماغی مرض میں مبتلا ہوتا ہے۔ جبکہ آخر الذکر شخص ایک عصبانی (نفسیاتی مریض ہوتا ہے۔ پہلی صورت میں اس کی ذہنی حیات کا بگاڑ خارج (یہاں مراد حیاتیاتی عوامل، دماغ) سے واقع ہوتا ہے جبکہ دوسری صورت میں خرابی بنفسہٖ نفسیاتی زندگی میں بگاڑ کا مظہر ہوتی ہے۔

اس امر کا بہت امکان ہے کہ دستوئیفسکی کی مرگی کا تعلق دوسری قسم سے ہو۔ بہر حال اسے حتمی طور پر ثابت نہیں کیا جا سکتا کہ ایسا کرنے کے لیے ہمیں ایسی حالت میں اور اس قابل ہونا چاہیے کہ اس میں اس مرض کے پہلے حملے کی علامات اور بعد ازاں ان میں واقع ہونے والے تغیّرات کو اس کی ذہنی زندگی کے تانے بانے میں رکھ سکیں۔ اور یہ کچھ کرنے کے لیے ہمارے پاس اس کے بارے می بہت کم معلومات موجود ہیں۔ دوروں کا بیان بنفسہٖ ہماری کوئی رہنمائی نہیں کرتا۔ اور ان میں اور دستوئیفسکی کے تجربات کے مابین تعلق کے بارے میں ہماری اطلاعات ناقص ہیں اور اکثر بیشتر متضاد و متصادم ہیں۔ غالبًا یہ مفروضہ زیادہ قرین قیاس ہے کہ ان دوروں کا آغاز اس کے بچپن میں ہوا، ابتدا میں اس کی علامات بے حد مدہم اور معمولی تھیں اور اس وقت تک مرگی میں متشکل نہ ہوئیں

جب تک کہ عمر کے اٹھارویں برس میں اسے اس تباہ کن حادثہ کا سامنا نہ ہوا۔۔اس کے باپ کا قتل (۲) یہ نقطہ بہت حد تک قابل غور و یقین ہے بشرطیکہ اس امر کی ناقابل تردید شہادت مل سکے کہ سائبیریا میں جلاوطنی اور جیل کے دوران اس کے دورے مکمل طور پر ختم ہو گئے تھے، لیکن کئی دوسرے بیانات اور شواہد سے اس کی تردید ہوتی ہے۔ [۳]

(Fulop - Miller & Eckstein) کا تعارف:

مزید دیکھیں آرسٹ ملر (۱۴۰، ۱۹۲۱) (Orest Miller)

''بہرحال میرے پاس دستوئیفسکی کے بارے میں گواہی کا ایک اور اہم اور خصوصی حصہ بھی موجود ہے۔ اس کا تعلق اس کے عنفوان شباب کے دور سے ہے اور یہ حصہ اس کے مرض کو اس کے خاندان میں والدین کی زندگی سے تعلق ایک المناک واقعہ سے منسوب کرتا ہے۔ زبانی طور یہ گواہی کا یہ حصہ مجھے دستوئیفسکی کے ایک انتہائی قریبی دوست سے ملا۔ لیکن میں اس سے پوری تفصیل کے ساتھ اس لیے بیان نہیں کر سکتا کیونکہ اس افواہ کی کسی اور ذریعے سے تصدیق نہیں ہو سکتی۔'' اس کے سوانح نگار اور علمی محققین میری اس دوراندیشی (اختیار تمیز) پر شاید ہی سپاس گزار ہوں گے۔

برادرز کراماز وف میں باپ کا قتل اور دستوئیفسکی کے اپنے والد کے انجام میں ناقابل تردید مشابہت نے اس کے ایک سے زائد تذکرہ نگاروں (سوانح نگاروں) کو اس مظہر پر سنجیدگی سے سوچنے پر مجبور کیا ہے اور انہیں تحلیلِ نفسی کے نکتہ نظر سے ''جدید نفسیات کے خاص مکتبہ فکر'' کا حوالہ دینے کی ضرورت پیش آئی اور ہم میں اس واقعہ کو اس کے لیے ایک ''اہم اور شدید حادثہ'' اور دستوئیفسکی کے ردعمل کو اس کی عصبانی زندگی میں ایک اہم موڑ کے طور پر دیکھنے کی ترغیب پیدا ہوتی ہے۔ لیکن اگر میں اس نکتہ نظر کو تحلیلِ نفسی کی مدد سے ثابت کروں تو مجھے ان تمام قارئین کے لیے ناقابلِ تفہیم ہونے کا خطرہ مول لینا پڑے گا جو تحلیلِ نفسی کے نظریات، زبان اور علامات سے ناشناسا ہیں۔

بہرحال ہمارے پاس بحث شروع کرنے کے لیے ایک مخصوص نقطہ موجود ہے کہ ہم دستوئیفسکی کے بچپن میں پڑنے والے ان ابتدائی دوروں کی معنویت سے واقف ہیں، جو اس کے مرگی کے مرض میں مبتلا ہونے سے بہت پہلے شروع ہوئے۔ یہ دورے حالت مرگ سے مماثل تھے اور موت کے خوف کا پیش خیمہ کے طور پر سستی، کاہلی، نیم خوابی اور غنودگی کی کیفیات پر مشتمل تھے۔

اس مرض کی شروعات اس وقت ہوئیں جب وہ ابھی ایک لڑکا تھا اور اس کی ہیئت پذیری اچانک بے بنیاد افسردگی سے ہوئی۔ ایک احساس، بعدازاں اس نے اپنے دوست سولووائیوف (Solovyov) کو بتایا، جیسے وہ اسی جگہ اور اسی ساعت موت کے بھیانک منہ میں جارہا ہو اور درحقیقت اس کے بعد وہ موت جیسی کیفیت میں مبتلا ہو جاتا تھا۔ اس کے بھائی آندرے (Andrey) سے روایت ہے کہ جب فیودور (Fyodor) مکمّل نوجوان تھا، تب بھی وہ سونے سے پہلے ہمارے لیے مختصر رقعے تحریر کرتا تھا، جن میں اس خدشے کا اظہار ہوتا کہ رات کو سوتے ہوئے کہیں وہ موت جیسی نیند میں نہ جا پڑے اور اس کی پرزور التجا ہوتی کہ ایسی صورت میں اس کی تدفین کو کم ازکم پانچ دن کے لیے ملتوی کر دیا جائے۔ بحوالہ فلپ۔ ملر اور اکسٹین (۱۹۲۵،۹)(Fulop- Miller eckstein)

ہمیں ان موت سے مشابہہ دوروں کے حملوں کے بین السطور موجود اصل ارادے اور نیت کی معنویت معلوم ہے۔ یہ شے دراصل مردہ شخص کے ساتھ تماثل کو ظاہر کرتی ہے یا تو کسی ایسے فرد کے ساتھ جو واقعی مر چکا ہو یا پھر کوئی ایسا فرد جو ویسے تو زندہ ہو مگر جسے معمول (فرد) مردہ دیکھنے کی خواہش رکھتا ہو بعد الذکر صورتحال زیادہ اہمیت کی حامل ہے۔ سو دورے کا حملہ ایک طرح سے سزا کی قدر و قیمت کا حامل ہے۔ کسی دوسرے فرد کی موت ہی خواہش کی اور اب خود وہ دوسرا فرد بن چکا ہے اور اسی کی مانند خود بھی مر چکا ہے۔ اس مقام پر تحلیل نفسی کا نظریہ اس دعویٰ کو سامنے لاتا ہے کہ ایک لڑکے کے لیے یہ دوسرا فرد عموماً اس کا باپ ہوتا ہے اور دورے کا حملہ (جسے عام طور پر اختناق الرحم (ہیٹریا) کی اصطلاح سے موسوم کیا جاتا ہے) دراصل نفرت کیے جانے والے والد کی موت کی خواہش پر خود کو سزا دینا ہے۔ پدرکشی ایک معروف نظریے کے مطابق نوع انسان، فرد کا بنیادی اور اولین جرم ہے۔ ٹوٹم اور منوعات (۱۳۔۱۹۱۲)(Totem & Taboo)

بہرحال کسی بھی صورت میں یہی احساس گناہ کا بنیادی وسیلہ ہے۔ گو ہم یہ نہیں جانتے کہ آیا یہی اس کا واحد ذریعہ ہے۔ تحقیقات کے ذریعے یہ بات پایہ ثبوت تک نہیں پہنچ سکی کہ یہی اس احساس کا منبع ہے اور فرد کو اسی کا کفارہ ادا کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ امر قطعاً لازم نہیں کہ یہی اس کی واحد علت ہو۔ سو یہ نفسیاتی صورتِ حال گنجلک ہے اور وضاحت کی متقاضی بھی۔ لڑکے کا اپنے والد سے تعلق دوجذبی (مثبت اور منفی جذبات کی بیک وقت موجودگی (Ambivalent) نوعیت کا حامل ہوتا ہے۔ اس نفرت اور حقارت پر مستزاد جو باپ سے ایک رقیب کے طور پر چھٹکارا حاصل کرنا

چاہتی ہے، اسی میں اس کے لیے محبّت اور مہربانی کا جذبہ بھی ایک عادت کی شکل میں موجود ہوتا ہے۔ ذہن کے ان دو رویوں کا باہمی تال میل باپ کے ساتھ تماثل پیدا کرتا ہے۔ لڑکا والد کی جگہ لینا چاہتا ہے کیونکہ وہ اس کا شیدائی اور ثنا خواں ہے اور اس جیسا بننا چاہتا ہے، اور اس لیے بھی کہ وہ یہ نہیں چاہتا کہ وہ (باپ) اس کی راہ میں حائل ہو۔ سو وہ اس سے نجات کا متمنّی ہوتا ہے۔ اس صورتحال کا یہ سارا ارتقاء اب ایک طاقتور رکاوٹ کے خلاف صف آراء ہوتا ہے۔ ایک لمحہ خاص میں لڑکا یہ سمجھنے پر مجبور ہوتا ہے کہ اس کی ہر ایسی کاوش جو وہ باپ کو بطور ایک رقیب کے ہٹانے کے لیے کرتا ہے۔ بالآخر والد کی طرف سے سزا کے طور پر اسے آختہ کر لینے پر منتج ہوگی۔ سو آختگی کے خوف (تشویش) سے۔۔۔ ہوتا یہ ہے کہ اپنی مردانیت کو برقرار رکھنے کے وسیع تر مفاد میں۔۔۔

وہ بیک وقت اپنی ماں کو اپنانے اور باپ سے چھٹکارا حاصل کرنے کی خواہش سے دستبردار ہو جاتا ہے۔ جس حد اور درجے تک یہ خواہش لاشعور کی تہوں میں چھپی رہتی ہے۔ اسی حد تک یہ فرد میں احساس گناہ کی بنیادوں کو متشکل کرتی ہے۔ ہمیں یقین ہے کہ اب تک جو کچھ بیان کیا جاتا رہا ہے یہ معمول (نارمل) کے اعمال ہیں۔ نام نہاد ایڈیپس کا عمومی مقدر، تاہم اسے ایک اہم پھیلاؤ اور جہت دینے کی اشد ضرورت ہے۔ ایک مزید پیچیدگی ابھر کر اس وقت سامنے آتی ہے جب جسدی بناوٹ کا عنصر جسے ہم دوجنسیت (Bisexulity) کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ بچے میں نسبتاً زیادہ تیزی اور قوت سے پروان چڑھتا ہے، جب بچے کی مردانیت کو آختگی کا خطرہ لاحق ہوتا ہے۔ تو اس کا میلان بڑی قوت سے نسائیت کی جانب مڑتا ہے۔ وہ خود کو ماں کی جگہ پر رکھتا ہے اور اس کا (ماں کے) کردار کو اپنا کر اپنے باپ کی محبّت کا معروض (مرکز) بنتا ہے۔ لیکن آختگی کی تشویش ساتھ ہی ساتھ اس حل کو غیر ممکن بنا دیتی ہے۔ بچے کی ذہنی سوچ تو یہ ہوتی ہے کہ اسے قضیب سے محرومی کی حقیقت کے آگے سر جھکا دینا چاہیے۔ اگر اس کی خواہش یہ ہے کہ اس کا باپ اسے ایک عورت تصور کرتے ہوئے محبّت کرے۔ لہٰذا دونوں حرکی روئیں اور رجحانات، باپ سے نفرت وحقارت، اور باپ سے محبّت، تعقیب (لاشعوری فراموشی) کے عمل سے گزرتی ہیں۔ باپ سے نفرت کو اس خارجی خطرے (آختگی) کے پیش نظر ترک کیا جاتا ہے، جبکہ باپ سے محبّت کو ایک داخلی جبلتی خطرہ تصور کیا جاتا ہے اس امر واقعہ میں ایک نفسیاتی امتیاز موجود ہے۔ اگرچہ اساسی طور پر یہ پھر اسی خارجی خطرے کی جانب لوٹ آتا ہے۔

جو شے باپ سے نفرت کو نا قابلِ قبول بناتی ہے وہ باپ کی دہشت ہے، عضو خاص سے محرومی ہر حال میں خوفناک ہے۔ چاہے یہ سزا کی صورت میں ہو یا محبّت کے عوضانے میں۔ وہ دوعناصر جو باپ سے نفرت کی تعقیب (لاشعوری فراموشی) کرتے ہیں، ان میں پہلے عنصر، سزا کی براہِ راست دہشت اور عضو خاص سے محرومی کی تشویش کو معمول کے مطابق (نارمل) کہا جا سکتا ہے، بظاہر اس کی عضویاتی جینیاتی شدت میں اضافہ صرف اس وقت ہوتا ہے جب اس میں نسائی رویے کے خوف کا دوسرا عنصر شامل ہو جائے اور اس طرح ایک اساسی قوی دوجنسی رجحان عصبانیت کی قبل شرائط یا تقویتوں کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ دستوئیفسکی میں ایسے رجحان کی موجودگی کو یقیناً فرض کیا جا سکتا ہے اور یہ رجحان ایک قابلِ عمل صورت یعنی خفتہ ہم جنسیت میں خود کو ظاہر کرتا ہے، ان مقامات پر جہاں مردوں کے ساتھ دوستیوں نے اس کی زندگی میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے، محبّت میں اپنے رقیبوں کے بارے میں حیران کن حد تک مہربان اور نرم رویوں سے اور پھر اس کی ان تمام صورتِ حالات کی باکمال تفہیم سے، جسے صرف اس کی تعقیبی (لاشعوری طور پر فراموش شدہ) ہم جنسیت سے ہی واضح کیا جا سکتا ہے، اور یہ امر اس کے بہت سے ناولوں کے کرداروں کی بے شمار مثالوں سے بھی ظاہر ہوتا ہے۔

مجھے افسوس و پشیمانی ہے، گو میں حقائق کو تبدیل کرنے سے تو قاصر ہوں، اگر قارئین کو تحلیل نفسی کے ذریعے یہ تجزیہ غیر مانوس، بدذائقہ، بے ہودہ اور نا قابلِ یقین لگے۔ جس میں باپ کی جانب بیک وقت محبّت اور نفرت کے رویوں کی موجودگی اور ان کے تحت آختگی کے خوف کے زیرِ اثر متشکل ہونے والی تبدیلیوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ مجھے خود بھی یہی توقع کرنا چاہیے تھی کہ سادہ اور جامع لفظوں میں آختگی کے خبط کا تصور لوگوں میں ایک عمومی ناپذیرائی اور مخالفانہ ردِعمل کو پیدا کرے گا۔ لیکن میں اس بات پر اصرار کرتا ہوں کہ صرف تحلیلِ نفسی کے تجربہ نے ان معاملات کو بالخصوص ہر طرح کے شک وشبہ سے بالاتر کر دیا ہے اور ہمیں ان کی شناخت کرا کے واضح کر دیا ہے کہ ہر طرح کی عصبانیت (نفسیاتی مرض) کی کلید بس یہی ہے۔ اس لیے ہمیں یہ کلید اپنے مصنّف کی مرگی کو سمجھنے کے لیے بھی استعمال میں لانی چاہیے، بلاشبہ ہمارے شعور کے لیے وہ اشیاء بے حد بیگانہ اور اجنبی ہیں کہ جن سے ہماری لاشعوری ذہنی حیات کی تشکیل ہوتی ہے۔

لیکن اوپر اب تک جو کچھ کہا گیا ہے وہ ایڈیپس خبط میں باپ سے نفرت کی تعقیب (لاشعوری فروگزاشت) کا پوری طرح احاطہ نہیں کرتا۔ اس میں کچھ تازہ اضافہ کی ضرورت ہے!

اور وہ یہ کہ اس سب کے باوجود والد کے ساتھ تماثل بالآخر انا کے اندر اپنے لیے ایک مستقل جگہ قائم کر لیتا ہے۔ یہ انا میں داخل تو ضرور ہو جاتا ہے لیکن انا کے باقیماندہ مافیہ کے برعکس یہ خود کو ایک الگ وجود میں قائم کرتا ہے اور ہم اسے فوق الانا کے اصطلاح سے موسوم کرتے ہیں۔ اس سے منسوب و متعلق اہم وظائف یہ ہیں کہ یہ پدرانہ اثرات کا وارث ہے۔ اگر باپ، سخت گیر، متشدد اور ظالم ہو تو فوق الانا اُس سے یہ تمام خصوصیات حاصل کر لیتی ہے اور انا اور فوق الانا کے باہمی تعلق میں وہ انفعالیت جس کی تعقیب (لاشعوری فراموشی) فرض کر لی گئی تھی، دوبارہ استوار ہو جاتی ہے۔ فوق الانا سادیتی (اذیت رساں) اور انا مسا کی (خود اذیتی) کردار اپنا لیتے ہیں۔ سو اپنی تہہ اور تت میں یہ ایک نسائی انداز کی انفعالیت ہے۔ انا میں سزا کے لیے ایک شدید ضرورت کی نمود ہوتی ہے، جو جزو طور پر خود کو مقدر کے نشانے کی صورت میں پیش کرتی ہے، اور جزوی طور پر اپنی تسکین فوق الانا کی سخت گیری اور بدسلوکی سے حاصل کرتی ہے (یعنی احساس گناہ کی صورت میں) کیونکہ اپنے اخروی تجزیہ میں یہ عضوِ خاص سے محرومی ہے اور یوں باپ کے بارے میں گزشتہ انفعالی رویے کی تسکین بھی ہو جاتی ہے۔ مقدر بھی درحقیقت باپ کے بارے میں بعد کے خیالات کی تظلیل ہی تو ہے۔

ضمیر کی تشکیل کے معمول کے مطابق اعمال کو یہاں بیان کردہ غیر معمولی اعمال سے مشابہہ ہونا چاہیے۔ ہم ابھی تک ان دو کے درمیان کوئی واضح حدفاصل قائم کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکے۔ یہاں ہمیں اسی امر کا مشاہدہ ہوگا کہ اس نتیجہ کے بیشتر حصے کو تعقیبی (لاشعوری طور پر فراموشی شدہ) نسائیت کے انفعالی اجزاء پر مشتمل ہونے سے منسوب کیا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں ایک حادثاتی عنصر کے طور پر بھی اس کی اپنی ایک اہمیت ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ باپ جس سے ہر حال میں خوف کھایا جاتا ہے، حقیقت میں بھی بالخصوص متشدد اور سخت گیر ہو۔ یہ امر واقعہ دستوئیفسکی کی مثال میں تو بالکل درست تھا، اور ہم اس کے غیر معمولی احساس گناہ کے حقیقی ہونے کو اس کے ماضی میں کھوج سکتے ہیں اس میں ایک مخصوص قوی نسائی جزو، زندگی میں اس کے کردار کے مسا کی (خود اذیتی) رجحان کو متعین کرتا ہے۔ سو دستوئیفسکی کے لیے کلیہ کچھ یوں بنے گا: ایک فرد جس میں خصوصیت کے ساتھ دوجنسیت کا میلان موجود ہے، جو ایک خاص شدت کے ساتھ باپ پر انحصار کرنے کے خلاف اپنا دفاع کر سکتا ہے۔ دوجنسیت کا عنصر اس کی فطرت کے ان اجزاء کے علاوہ ہے جن کی ہم پہلے سے ہی نشاندہی کر چکے ہیں۔ اس کے مرض کی ابتدائی علامات جن میں اسے موت سے مماثل دورے پڑتے

تھے، گو اس کی انا کی جانب سے باپ کی شخصیت سے تماثل سمجھا جا سکتا ہے اور جس شے کی اس کی فوق الانا نے ایک تعزیر کے طور پر اجازت دے رکھی ہے۔ ''تم اپنے باپ کو مارنا چاہتے تھے تاکہ تم خود اپنے باپ بن سکو۔ اب تم خود اپنے باپ ہو، مگر ایک مردہ باپ۔'' اختناق الرحمی (ہیٹریائی) علامات کی باقاعدہ اور منظم میکانیت اور مزید، ''اب تمہارا باپ تمہیں قتل کر رہا ہے۔'' انا کے لیے موت کی علامت ہوائی قلعے میں مردانہ خواہش کی تسکین ہے اور بیک وقت مساکیت (خود اذیتی) کی آسودگی بھی ہے، فوق الانا کے لیے یہ آسودگی بذریعہ تعزیر ہے۔۔۔ اور یہ ایک سادیتی (ایذا رساں) تسکین ہے۔ انا اور فوق الانا دونوں مل کر باپ کے کردار کو جاری رکھتے ہیں۔

حرف آخر یہ کہ موضوع (فرد) اور اس کے معروض (باپ) میں تعلق، اپنا مافی الضمیر برقرار رکھتے ہوئے بھی، انا اور فوق الانا کے تعلق میں تبدیل ہو گیا ہے۔ تازہ سٹیج پر ایک نیا کھیل ترتیب پا گیا ہے۔ ایڈیپس خبط سے پیدا ہونے والے یہ بچگانہ رد اعمال جس طرح کہ یہ ہیں، ممکن ہے کہ معدوم ہو جاتے، بشرطیکہ حقیقت ان کی مزید پرورش، پرداخت نہ کرتی تو، لیکن باپ کا کردار بدستور اسی طرح برقرار رہا یا وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ پہلے سے کہیں بدتر ہوتا گیا۔ یوں دستوئیفسکی کی باپ کے لیے نفرت اور اپنے بدکار باپ کے خلاف، اس کی موت کی خواہش اس میں بدستور برقرار رہی۔ یہ ایک خطرناک بات ہے، اگر حقیقت اس تعقیب شدہ (لاشعوری طور پر فراموش شدہ) خواہش کی تسکین کا بندوبست کر دے۔ خلاؤں میں قائم کیا ہوا قلعہ اب حقیقت کا روپ دھار چکا ہے۔ یوں تمام دفاعی میکانیتوں کو ایک طرح سے تقویت مل گئی۔ دستوئیفسکی کے دوروں نے اب مرگی کی باقاعدہ صورت اختیار کر لی ہے اور اب بھی یہ مظہر، بلاشبہ ایک سزا کے طور پر، باپ کے ساتھ تماثل کی اہمیت کو ظاہر کرتا ہے، لیکن اب یہ دورے حقیقت میں اس کے باپ کی ہولناک موت کی مانند دہشت ناک بن چکے ہیں۔ انہوں نے اپنے داخل میں مزید کون سے مافیہ کو جذب کیا ہے، بالخصوص کون سے اور کسی طرح کا جنسی مافیہ، اس سلسلے میں کوئی حتمی رائے قائم نہیں کی جا سکتی۔

ایک بات انتہائی قابلِ ذکر ہے اس کی مرگی کے دوروں کی تھرتھراہٹ اور کپکپاہٹ میں ایک پل مہا آنند کی واردات کا ہے اور یہ اس کامرانی اور احساس آزادی کا ممکنہ اندراج ہو سکتا ہے۔ جو باپ کے مرنے کی خبر سن کر اسے حاصل ہوا ہو اور جس کے فوراً بعد اسے اور بھی زیادہ ظالمانہ اور کرخت عقوبت ملی۔

ہم نے ابھی کامرانی وخوشی اورسوگ کے مسلسل ایک کے بعد دوسری کیفیت اور دوسری کے بعد پہلی کیفیت کے طاری ہونے پر ایسا قیاس کیا ہے۔ زمانہ قدیم کے ان گلوں (قبیلوں) کے ان بھائیوں میں بیک وقت جشن مسرت وسوگ جنہوں نے اپنے والد کو قتل کیا اور ہم اسے تکرار کے ساتھ ٹوٹم (کسی قبیلے کی علامت تشخّص کوئی پرندہ یا جانور) کھانے (۴) کی تقریبات میں دریافت کر سکتے ہیں۔ اگر یہ امر پایہ ثبوت کو پہنچ جائے کہ سائبریا میں قید کے دوران دستوئیفسکی کو ان دوروں سے نجات مل گئی تھی تو یہ بات اسی نکتہ نظر کی تائید محض کرے گی کہ یہ دورے اس کی سزا تھے اور جب اسے ایک طرح سے عقوبت مل رہی تھی تو اب ان دوروں کا کوئی منطقی یا جذباتی جواز باقی نہ رہا تھا۔ لیکن اسے ثابت نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن کیا دستوئیفسکی کی ذہنی کیفیت کے لیے سزا اور عقوبت کی یہ اشد ضرورت اس امر واقعہ سے روز روشن کی مانند واضح ہوتی ہے کہ قید میں شرمساری، فلاکت اور مصیبت کے ان دنوں میں وہ قائم ودائم رہا اور اس کوئی دورہ نہ پڑا۔ ایک سیاسی قیدی کی صورت میں دستوئیفسکی کی یہ تعزیری ملامت غیر منصفانہ تھی اور وہ اس بات سے پوری طرح آگاہ بھی ہوگا، لیکن اس نے اس غیر مستوجب سزا کو ''چھٹکے ابا'' زار کے ہاتھوں قبول کیا۔ ایک ایسی سزا کے بدل کے طور پر جس کا وہ پوری طرح مستحق تھا۔ اس گناہ کی سزا جو اپنے حقیقی باپ کے خلاف اس سے سرزد ہوا تھا۔ اب خود کو سزا دینے کی بجائے اس نے اپنے باپ کے نائب (ظل) کے ہاتھوں سزا پائی۔۔۔ یہاں ہمیں سماج کی جانب سے مسلّط کردہ عقوبت کی نفسیاتی جواز کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ امر واقعہ یہ ہے کہ مجرموں کے بڑے گروہوں کے اراکین کی شدید خواہش ہوتی ہے کہ کسی طور انہیں سزا اور عقوبت سے واسطہ پڑے۔ اور اس طرح وہ خود کو سزا دینے کی ضرورت سے بچ جاتے ہیں کہ یہی ان کی فوق الانا کا تقاضہ ہوتا ہے۔

ہر ایسا شخص جو اختناق الرحمی (ہیٹریائی) علامات کے دوران واقع ہونے والے مافیائی (معنوی) تغیّرات کی پیچیدگی سے شناسا ہے، اس بات کو اچھی طرح سمجھ سکتا ہے کہ دستوئیفسکی کے مرض کے دوروں کے مافیا کی تفہیم کے لیے، اس آغاز سے ماورا اور کوئی کوشش ممکن نہیں؛ (۵) یہ امر کافی ہے کہ ہم یہ فرض کر لیں کہ ان کی اصل معنویت اور اس کے بعد کی مجموعی زندگی اور مریضانہ علامات غیر متغیّر رہیں۔ صرف تبھی ہم پورے اعتماد کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ دستوئیفسکی اپنے باپ کو قتل کرنے کے ارادے سے پیدا ہونے والے احساسِ گناہ سے کبھی چھٹکارا نہ پا سکا۔ اور ان عناصر

نے دو اور دائروں میں اس کے رویوں کے رخ کو متعیّن کیا۔ جن میں باپ سے تعلّقات کی نوعیت فیصلہ کن حیثیت رکھتی ہے۔ یعنی، حاکمیت، ریاست اور ذات خداوندی میں ایمان کے بارے میں اس کا رویہ۔

اس میں پہلے سلسلے میں اس نے ''باشتئے ابا جانی'' یعنی زار روس کی مکمل اطاعت گزاری کی۔ وہ زار جس نے حقیقت میں اس کے ساتھ ہلاکت کا وہ بہیمانہ مذاق کیا جو اکثر و بیشتر اس کے دوروں کے ڈرامہ میں علامت بند ہوتا ہے۔ یہاں پچھتاوے کی کیفیت زیادہ واضح ہو کر سامنے آتی ہے۔ مذہبی دائرہ میں اس نے اپنے لیے زیادہ آزادی کو برقرار رکھا۔ بظاہر مصدقہ ذرائع کے مطابق وہ زندگی کے آخری لمحے تک عقیدے (ایمان) اور بدعقیدگی (الحاد) کے درمیان متزلزل اور ڈانواں ڈول رہا۔ اس کی عظیم ذہانت نے اس کے لیے ان فکری مشکلات کو نظر انداز کرنا غیر ممکن بنا دیا کہ جن کی جانب مذہبی عقیدہ بالآخر لے جاتا ہے۔ اس نے دنیا کی تاریخ کے ارتقاء اور انفرادی بازخوانی (تکرار) کی حد سے باہر نکلنے کا راستہ تلاش کرنے کی امید کی، حضرت عیسیٰ کی مثال میں احساس گناہ سے آزادی اور نجات کا جتن کیا، حتیٰ کہ اپنی کلفتوں اور مصائب میں حضرت عیسیٰ جیسے کردار ادا کرنے کا دعویٰ بھی۔ لیکن مجموعی طور پر آزادی اور نجات کے حصول میں ناکام رہا۔ اور ایک رجعت پسند بن گیا۔ اس کی بنیادی وجہ اس کا نسبی احساس گناہ تھا۔ جو عمومی طور پر نوع انسان میں موجود ہوتا ہے اور جس کی بنیاد پر مذہبی احساسات کی عمارت کی تعمیر ہوتی ہے۔ یہ احساس اس کی استطاعت سے باہر شدت اختیار کرتا گیا، حتی کہ اس جیسی عظیم ذہانت و فطانت کی حامل شخصیت کے لیے بھی ناقابلِ عبور رکاوٹ کی شکل میں برقرار رہا۔ یہ رقم کرتے ہوئے ہم خود کو تجزیہ کی غیر جانبداری سے دستبرداری کے الزام کی زد میں لے آتے ہیں کہ جسے صرف اسی صورت میں جواز مہیا کیا جا سکتا ہے۔ اگر ہم دستوئیفسکی کی عدالت کرتے ہوئے اسے ایک مخصوص جانبدارانہ فلسفہ حیات کے نکتہ نظر سے ہدف ملامت بنائیں۔ ایک رجعت پسند (ماضی پرست) عظیم تفتیش کنندہ کا کردار ادا کرے گا اور محتسب سے متفق ہوتے ہوئے دستوئیفسکی پر مختلف فرد جرم عائد کرے گا۔ یہ اعتراض قطعاً غیر منصفانہ نہیں، لیکن کوئی اور شخص دستوئیفسکی کے جرم کو ہلکا بناتے ہوئے کہہ سکتا ہے کہ اس کی عدالت میں وہ تمام شواہد موجود ہیں اور ظاہر کرتے ہیں کہ یہ سب کچھ اس کی فکری مزاحمت سے متعیّن ہوا۔ جس کا سبب اس کا عصابنیت (نفسیاتی مرض) تھی۔

اس کی وجہ بمشکل ہی کوئی اتفاق ہوسکتا ہے کہ تین بے مثال اور لازوال ادبی شہکار، سوفوکلیز کا ایڈیپس ریکس، شیکسپیئر کا ہیلمٹ اور دستوئیفسکی کا برادرز کراموزوف۔ سب کے سب ایک ہی موضوع کے بارے میں ہوں۔ یعنی پدرکشی، علاوہ ازیں ان تینوں میں فعل کی قوت محرکہ، عورت کے لیے جنسی رقابت، نمایاں ہوکر سامنے آتی ہے۔

اس میں یقیناً سب سے سیدھا اور صاف اظہار یونانی دیومالا سے اخذ کردہ ناٹک کی صورت میں ہے۔ اس فن پارے میں ابھی تک یہ ہیرو ہی ہے کہ جس سے یہ جرم سرزد ہوتا ہے۔ لیکن یہاں موضوع کو نرم بنائے اور اسے مخفی رکھے بغیر، اس کا شاعرانہ برتاؤ ممکن نہیں۔ پدرکشی کی نیت کا عریاں اظہار، جس پر ہم تجزیہ، تحلیل کے بعد پہنچتے ہیں، مناسب تجزیاتی تیاری کے بغیر ناقابلِ برداشت اور غیر معقول لگتا ہے۔ یونانی المیہ ٹانک، دریں اثناء جرم کو برقرار رکھتے ہوئے مگر انتہائی فنکارانہ مہارت اور چابکدستی کے ساتھ جرم کی نوعیت کو ملائم، مدہم اور ہموار کرنے کے ناگزیر عنصر کو داخل کرتا ہے اور اس خاطر وہ ہیرو کے لاشعوری محرک کو حقیقت میں یوں ہیئت بند کرتا ہے کہ مقدر کا ایسا جبر ٹھہرے کہ جو اس سے اجنبی و بیگانہ ہے۔ ہیرو سے یہ فعل غیر ارادی طور پر اور بظاہر عورت سے متاثر ہوئے بغیر سرزد ہوتا ہے۔

بہرحال یہ آخری عنصر اس حالت میں سامنے آتا ہے کہ جب وہ عفریت (بلا) جو درحقیقت علامت ہے اس کے باپ کی، پر یہ فعل دوہرا سکتا ہے۔ صرف تبھی وہ ''ماں۔ ملکہ'' پر حق ملکیت جتا سکتا ہے۔ جب اس کا جرم سب پر ظاہر ہو جاتا ہے اور اب اسے شعوری بنا دیا گیا ہے تو بھی ہیرو خود کو بے گناہ ٹھہرانے کے لیے ''مقدر کے جبر'' کی مصنوعی اور جعلی ''مصلحت'' کا سہارا نہیں لیتا۔ کوئی دہائی نہیں دیتا۔ اس کے جرم کو تسلیم کیا جاتا ہے۔ اور اسے اس پر اسی طرح سزا ملتی ہے جیسے یہ ایک مکمّل اور شعوری جرم ہو۔۔۔ یہ ہمارے منطقی استدلال کو تو لازماً غیر مصنّفانہ اور بلا جواز لگے گا۔ لیکن جو نفسیاتی اعتبار سے مکمّل طور پر درست اور باجواز ہے۔

انگریزی ناٹک میں اس کا اظہار اور بھی زیادہ بالوسطہ ہے۔ ہیرو خود اس جرم کا مرتکب نہیں ہوتا؛ اس جرم کو کوئی اور فرد پایہ تکمیل تک پہنچاتا ہے، جس کے لیے یہ فعل ''پدرکشی'' نہیں ہے۔ عورت کے لیے جنسی رقابت کے امتناع یافتہ محرک کو یہاں اس لیے اخفا میں رکھنے کی ضرورت پیدا نہیں ہوتی۔ مزید براں ہم ہیرو کے ایڈیپس خبط کا یوں مشاہدہ کرتے ہیں جیسے کہ ہم اسے آئینے کے

عکس میں دیکھ رہے تھے، اس امر سے آگہی حاصل کرنے کے بعد کہ دوسرے فرد کے جرم نے اسے کسی طرح متاثر کیا، اسے جرم کا بدلہ ضرور بالضرور لینا چاہیے۔ لیکن ایک عجیب وغریب انداز میں وہ خود کو اس کا اہل نہیں پاتا۔ ہمیں اچھی طرح پتہ ہے کہ یہ اس کا احساس گناہ ہی ہے جو اسے مفلوج کیے جارہا ہے؛ لیکن اس انداز میں جو عصبانی اعمال کی مطابقت میں ہے۔ احساس گناہ اپنی ہیئت تبدیل کر کے اس کے اس وقوف میں ڈھل جاتا ہے۔ کہ وہ اپنا بدلہ لینے کی اہلیت نہیں رکھتا۔ یہاں پر ایسی علامات موجود ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ ہیرو اس احساس گناہ کو ماورائے فرد (استطاعت سے باہر) محسوس کرتا ہے۔ وہ دوسروں کو بھی اپنی مانند حقیر سمجھتا ہے۔

جیسا کرم کرے جو/ ویسے ہی وہ بھرے تو
اور بچ سکے سزا سے/ ہووے کبھو نہ وکوئی (۶)

"Use every man after his desert, and who
should escape whipping?"

روسی ناول اسی سمت میں ایک قدم اور آگے بڑھتا ہے یہاں بھی قتل کا ارتکاب کسی اور فرد سے ہوا ہے۔ یہ دوسرا فرد، بہر طور ہیرو کی مانند، مقتول کے ساتھ نسبی تعلق رکھتا ہے۔

دیمتری (Dmitri) جس کی صورت میں جنسی رقابت کو کھلے بندوں تسلیم کیا گیا ہے: قاتل، ہیرو کا بھائی ہے اور یہ امر واقعہ قابل ملاحظہ ہے کہ ناول میں دستوئیفسکی نے اپنی بیماری کو اس سے منسوب کیا ہے۔ اس کی مذکورہ مرگی سے لگتا یوں ہے جیسے وہ یہ اعتراف کرنا چاہتا ہے کہ مرگی کے سب روگی، عصبانی مریض اور بذات خود وہ بھی پدرکش تھا۔ یہاں ایک بار پھر مقدمہ کی کارروائی کے دوران ملزم کے دفاع میں کی گئی تقریر میں نفسیات کا مشہور زمانہ ٹھٹھہ اڑایا گیا ہے۔ یہ دودھاری تلوار ہے۔ جو دونوں جانب سے یکساں تیز کاٹ کی حامل ہے (۷) اصل محرک کو مخفی رکھنے کا ایک بے مثال ٹکڑا، کیونکہ اس میں دستوئفسکی کے اشیاء کے عین قلب میں اتر کر ان کی معنویت کی صلاحیت معلوم کرنے کے لیے صرف اسے الٹا دینا ہی کافی ہے۔ دراصل یہ نفسیات کی تضحیک نہیں بلکہ اس میں عدالتی تفتیش کے ضوابط کا مضحکہ اڑایا گیا ہے۔ اہم بات یہ نہیں کہ اصل میں جرم کس نے کیا؛ نفسیات کا معاملہ تو صرف اسی بات کو جاننے سے ہے کہ جذباتی طور پر کس نے اس کی خواہش کی اور جب واقعتاً یہ جرم سرزد ہوا تو کس نے اس کی مدح اور ستائش کی۔ اور اسی سبب اس ناول میں آلیوشا (Alyosha)

کی شخصیت کے عین الٹ باقی سب بھائی ایک جیسے گناہ گار ہیں اضطراری نفس پرست، متشلک، سنکی اور مرگی کے روگی مجرم۔ برادرز کوا موزوف میں ایک منظر خصوصاً اس صورتحال کو عیاں کرتا ہے دیمتری (Dimitri) کے ساتھ دوران گفتگو مقدس باپ زوسما (Zosima) کو احساس ہوتا ہے کہ وہ پدر کشی کے لیے آمادہ ہے تو وہ اس کے پاؤں پڑ جاتا ہے یہ امر ناممکن ہے کہ اس کا مطلب اس فعل کی ستائش ہو؛ اس کا لازمی مطلب یہ ہوتا کہ مقدس باپ قاتل سے نفرت کی تحریص کو مسترد کر رہا ہے۔ اور اسی لیے خود کو اس کے قدموں پر گرا دیتا ہے۔ درحقیقت مجرم کے لیے دستوئیفسکی کی ہمدردی کا کوئی انت نہیں، اور یہ ترس و رحم کی اس عام کیفیت سے کلیتاً ماورا ہے جس پر قسمت کے مارے ہوئے کسی شخص کا کچھ استحقاق بنتا ہے اور ہمیں اس ''مقدس استعجاب'' کی یاددہانی کراتا ہے جو گزرے دنوں میں مرگی کے روگیوں اور پاگلوں سے مخصوص تھا۔ ایک مجرم اس کے لیے وہ شفیع یا نجات دہندہ ہے جس نے خود اپنی رضا سے اس بوجھ کو اٹھا لیا ہے۔ جسے لازمی طور پر دوسروں کو اٹھانا پڑتا ہے۔ اب کسی اور قتل کی ضرورت نہیں کیونکہ اس نے یہ کام پہلے سے ہی سرانجام دے دیا ہے اور سب کو اسی کام کے لیے اس کا شکر گزار ہونا چاہیے کیونکہ اگر وہ ایسا نہ کرتا تو پھر کسی اور کو قتل کرنے کی یہ زحمت اٹھانی پڑتی۔ یہ محض ایک مہربان خدا ترسی نہیں ہے یہ انہی قاتلانہ تحریکوں کی اساس پر تعمیر کردہ مجرم کے ساتھ تماثل ہے۔ درحقیقت نرگسیت کی تھوڑی سی بدلی ہوئی شکل (اور یہ کہتے ہوئے ہم اس مہربانی کی اخلاقی قدر کو متنازعہ بنانے کی کوشش نہیں کر رہے) غالباً یہ دوسروں کے ساتھ عمومی مہربان ہمدردی کی مکانیت کی مثال ہے، جسے ہم ایک خصوصی سہولت کے ساتھ احساس جرم کے مارے ہوئے ناول نگار کی ہیئت کذائی میں دیکھ سکتے ہیں۔ بلاشبہ تماثل کے ذریعے ہمدردی وہ فیصلہ کن عنصر ہے جس نے دستوئیفسکی کے فن پاروں میں موجود مواد کے انتخاب کو متعین کیا۔ پہلے پہل تو اس نے عام مجرموں کی عکس بندی کی (جن کے محرکات انا پرستانہ تھے) اور سیاسی اور مذہبی مجرموں کے کردار کو پیش کیا، پھر وہ اپنی زندگی کے آخری برسوں میں قدیمی گناہ گاروں کی جانب متوجہ ہوا۔ یعنی پدر کش، اور اپنے اعتراف گناہ کے لیے انہیں اپنے فن پاروں میں استعمال کیا۔

دستوئیفسکی کے انتقال کے بعد ملنے والے اس کے ذاتی کاغذات اور اس کی بیوی کی ڈائریوں کی اشاعت سے اس کی زندگی کے ایک اہم واقعہ پر تفصیلی روشنی پڑی ہے، جرمنی میں قیام کا وہ عرصہ جب وہ شدت کے ساتھ جوئے کے مانیاتی خبط میں مبتلا ہو گیا تھا۔ [بحوالہ فلپ۔ ملر اور

ایکسٹین (۱۹۲۵)[

جسے کوئی بھی شخص بنا کوئی غلطی کیے ایک مرضیاتی ہیجان (Pathological Passion) کے سوا کوئی اور نام نہیں دے سکتا۔ اس غیر معمولی اور غیر معقول کردار کے لیے عقلی تاویل کی بھی کوئی کمی نہیں، جیسے کہ عام طور پر عصابی مریض کرتے ہیں۔ دستوئیفسکی کا شدید احساس گناہ، قرض کے بوجھ کے واضح احساس میں مجسّم ہوا۔ اور اس نے اس عذر لنگ کے پیچھے پناہ لی کہ وہ جوئے کی میز پر جیتنے کا جتن اس لیے کر رہا ہے تا کہ اپنے قرض خواہوں کے ہاتھوں گرفتار و خجل ہوئے بغیر روس میں اپنی واپسی کو ممکن بنا سکے۔ لیکن یہ محض ایک حیلہ تھا اور دستوئیفسکی پوری شدت کے ساتھ اس امر واقعہ کو محسوس کرتا تھا۔ اس میں اتنی سچائی اور دیانتداری ضرور موجود تھی کہ اس نے اپنی ذات میں اس کی موجودگی کا اعتراف کیا۔ اسے پتہ تھا کہ اس میں اصل محرک اور شے ''جوابرائے جوا تھا''

(Le jeu pour le jeu)(۸) اس کے اضطراری اور غیر عقلی کردار کی تمام جزئیات اسے ثابت کرتی ہیں۔ علاوہ ازیں ایک اور اہم بات کی وضاحت بھی ہوتی ہے اور وہ یہ کہ اس نے اس وقت تک چین کا سانس نہ لیا، جب تک اس نے اپنی آخری پونجی بھی داؤ پر لگا کر ہار نہ دی اس کے لیے جوا خود کو سزا دینے کا ایک طریقہ کار بھی تھا۔ وقتاً فوقتاً وہ اپنی نوجوان بیوی سے وعدہ کرتا رہا، اسے پکے قول دیتا رہا کہ اب بس، اور اب کے بعد وہ کبھی جواء نہ کھیلے گا، اور اس کی بیوی کا بیان ہے کہ قریب قریب وہ ہمیشہ ہی اپنے دیئے گئے قول سے پھر جاتا۔ جب جوئے میں مسلسل ہارنے اسے اور اس کی بیوی کو ایک ہولناک انداز میں قلاش کر دیا۔ تو اس نے اپنی اس افسوسناک حالت سے بھی ایک ہیجانی مرضیاتی آسودگی حاصل کرنا شروع کر دی۔ وہ اپنی بیوی کے سامنے اپنے آپ کو لعنت ملامت کرتا، اور شرمساری و خجالت کا اظہار کرتا اور کبھی اس سے مخاطب ہو کر کہتا کہ وہ اس سے نفرت کرے اور اور افسوس کرے کہ اس نے ایک ایسے منحوس اور گناہ گار سے بیاہ کرنے کی سنگین غلطی کا ارتکاب کیا، یوں وہ جب اپنے ضمیر کا بوجھ ہلکا کر لیتا، تو اگلے دن سے یہ سارا کاروبار پھر شروع ہو جاتا۔ اس کی نوجوان بیوی اس سارے معمول کی ادی ہو چکی تھی۔ اسے خبر تھی کہ اس سب کچھ میں نجات اور امید کی صرف ایک کرن جھلملاتی تھی اور وہ تھیں اس کی ادبی تخلیقات۔۔۔ جو کبھی اتنا بہتر نہ ہوئیں، جتنی اس وقت جب وہ اپنا آخری اثاثہ تک گروی رکھ چکے تھے۔ قدرتی طور ان دونوں معاملات کا باہمی ربط اس کی بیوی کی فہم سے بالا تھا۔ جب اپنے آپ کو اذیت دے کر اس کے

احساسِ گناہ کی تشفی ہو جاتی، تو اپنے تخلیقی کام کے بارے میں اس کی مزاحمت کی شدت کم ہو جاتی اور وہ خود کو کامیابی و کامرانی کے راستے پر چند قدم چلنے کی اجازت دے دیتا۔(۹)

جواری کے بچپن میں مدتوں سے دفن وہ کونسا عرصہ ہے جو اسے قمار بازی کے اس خبطیانہ کھیل میں حصہ لینے پر بار بار مجبور کرتا ہے؟ اس سوال کا جواب بغیر کسی دقت کے ایک نوجوان مصنف کی کہانی سے ہمارے احاطہ قیاس میں آ سکتا ہے سٹیفن زیویگ ۱۹۲۰(Stefan Zweig) جس نے اتفاقاً خود کو دستوئیفسکی کے مطالعہ کے لیے وقف کر دیا ہے، اپنے ایک مجموعہ میں تین کہانیاں شامل کیں، ''پراگندہ احساسات'' ۱۹۲۷Die verwirrund der gefuhle ایک اور دلچسپ کتھا بعنوان ''ایک ناری کے جیون میں چوبیس گھنٹے''۔

''وائرنڈرز وانڈگ سٹنڈن اوس ڈیم لیبن آئنر فراڈ''

(Vierundzwanzig stunden aus dem leben einer)fran

یہ مختصر سا فنی شاہکار صرف اس نکتہ کو پرتاثیر انداز میں واضح کرتا ہے کہ عورت کس قدر غیور ذمہ دار مخلوق ہے اور وہ کس حد تک بے اعتدالیوں میں ملوث ہو سکتی ہے۔ ایک غیر متوقع تجربہ۔۔۔ اور وہ ایسی حدود پار کر جاتی ہے کہ اپنے کردار پر وہ خود بھی حیران و ششدر رہ جاتی ہے۔ لیکن یہ کہانی محض یہی نہیں، بہت کچھ اور کا بھی انکشاف کرتی ہے۔ بشرطیکہ اس کی تجزیاتی تعبیر پیش کیا جائے اور یہ (کسی معذرت خواہانہ ارادے کے بغیر) کسی بالکل مختلف شے کی نمائندگی کرے گی، کوئی ایسی شے جو آفاقی طور پر انسانی ہے، یا بلکہ شاید مردانہ۔۔۔ اور یہ تعبیر روز روشن کی مانند اس قدر واضح ہے کہ اس کی مخالفت نہیں کی جا سکتی۔ یہاں فنکارانہ تخلیق کا ایک مخصوص وصف ہمارے سامنے عیاں ہوتا ہے۔ مصنف جو میرا انتہائی قریبی دوست ہے، سے جب میں نے اس فن پارے کی اس تعبیر کے بارے میں پوچھا جو میں نے اس کے سامنے پیش کی تھی۔ تو وہ مجھے یہ یقین دلانے میں کامیاب رہا کہ یہ تعبیر اس کے شعور، ارادے اور تصور سے باہر تھی۔ حالانکہ کہانی میں بنی گئی جزئیات واضح طور پر اس مخفی راز کو طشت از بام کرتی ہوئی دکھائی دیتی تھیں۔

اس کہانی میں ایک معزز اور عمر رسید خاتون مصنف کو بیس برس قبل واقع ہونے والے اپنے ایک تجربے کے بارے میں بتاتی ہے۔ وہ اپنی جوانی میں ہی بیوہ ہو گئی تھی۔ اور وہ دو جوان بیٹوں کی ماں ہے جنہیں اب اس کی کوئی خاص ضرورت نہ رہی تھی۔ عمر کے بیالیسویں سال میں،

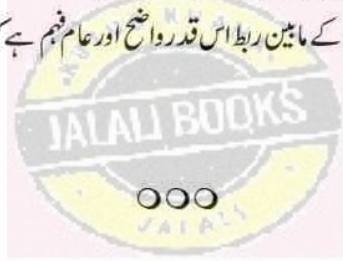
جب اسے زندگی میں کوئی خوشگوار آس یا توقع نہ رہی تھی۔ ایک دن اپنے معمول کے بے مقصد سفر کے دوران وہ ''مونٹی کارلو'' کے جوائے خانے میں گھوم پھر رہی تھی۔ یہاں کچھ اور قابل ذکر تاثرات کے ساتھ جو اس مقام کو دیکھ کر اس میں پیدا ہوئے۔ وہ ہاتھوں کا ایک خوبصورت جوڑا دیکھتی ہے اور اس کے سحر میں مبتلا ہو جاتی ہے وہ ہاتھ اس پر، قسمت کے مارے ہوئے جواری کو اس کی تمام تر خوفناک حدتوں، شدتوں اور خلوص سمیت آشکار کرتے ہیں۔ یہ ہاتھ ایک دل موہ لینے والے، نوجوان اور وجیہہ مرد کے ہیں جسے غیر شعوری طور پر، مصنّف نے واقعہ بیان کرنے والی خاتون کے بڑے بیٹے کا ہم عمر دکھایا ہے۔ جو اپنا سب کچھ کھونے کے بعد، ایک اتھاہ مایوسی میں غرق، اس مصمّم ارادے کے ساتھ جوئے خانے سے اٹھتا ہے۔ کہ وہ ناچ گھور (کسینو) کے باغیچوں میں جا کر اپنی نامراد زندگی کا خاتمہ کرے گا۔ ہمدردی کا پراسرار اور ناقابل بیان احساس، اس خاتون کو اس نوجوان کا پیچھا کرنے اور ہر جتن اور ہر قیمت پر اس کی جان بچانے پر مجبور کرتا ہے۔ وہ (نوجوان) اسے ایک عام سی چم چچڑ عورت سمجھ کر جو ایسی جگہ پر کثرت سے پائی جاتی ہیں، اپنا پیچھا چھڑانے کی کوشش کرتا ہے، لیکن وہ اس کا پیچھا نہیں چھوڑتی اور ممکنہ حد تک فطری انداز میں ہوٹل میں اس کے کمرے تک پہنچ کر خود کو کامیابی سے ہمکنار کرتی ہے اور بالآخر اس کے ساتھ شب بسری کرتی ہے۔ محبّت کی اس بے ساختہ والہانہ اور بے پناہ رات کے بعد، وہ اس نوجوان سے جو بظاہر مطمئن اور آسودہ ہے، سخت قسم لیتی ہے کہ آئندہ وہ کبھی جوا نہیں کھیلے گا۔ اسے اپنے گھر تک جانے کے لیے زادِ سفر مہیا کرتی ہے اور اس سے وعدہ کرتی ہے کہ ریلوے اسٹیشن پر ٹرین کی روانگی سے پہلے وہ اسے رخصت کرنے خود آئے گی۔ وہ اس کے لیے ایک بے پناہ مہربان محبت کا جذبہ محسوس کرتی ہے اور اسے اپنے قبضہ میں رکھنے کے لیے ہر طرح کی قربانی دینے کے لیے تیار ہو جاتی ہے، اپنے خیالوں میں وہ اسے الوداع کہنے کی بجائے اس کے ہمراہ جانے کے لیے آمادہ ہو جاتی ہے۔ مگر۔۔۔ مختلف و بہت سے بدبخت کٹھور اتفاقات کے سبب وہ اسٹیشن پر تاخیر سے پہنچتی ہے اور گاڑی اس سے چھوٹ جاتی ہے۔ اپنے محبوب گمشدہ کی چاہ اور تلاش میں ایک بار پھر وہ جوئے خانے کا رخ کرتی ہے اور یہ دیکھ کر دہشت زدہ ہو جاتی ہے کہ وہ ہاتھ جنہوں نے اس کے دل کے نہاں خانوں میں ہمدردی کی جوت جگائی تھی ایک بار پھر وہاں اسی طرح موجود ہیں۔ بے وفا محبوب اسی انداز میں اپنے کھیل میں مصروف و محو تھا۔ وہ اسے اس کا وعدہ یاد کراتی ہے مگر اپنے ہیجانی آسیب کے زیر اثر وہ اسے رنگ میں بھنگ ڈالنے والی کا نام دیتا

ہے۔ اور اسے وہاں سے دفعان ہونے کے لیے کہتا ہے اور ساتھ ہی وہ رقم جس سے وہ اس کی جان بچانا چاہ رہی تھی، اس کے منہ پر دے مارتا ہے۔ شرمساری اور خجالت کے احساس کے ساتھ وہ وہاں سے چل دیتی ہے اور بعدازاں اسے پتہ چلتا ہے کہ وہ اس نوجوان کو خودکشی سے باز رکھنے میں کامیابی نہ ہو سکی۔

ایک شاندار اور بے عیب انداز میں حرکت میں لایا گیا یہ قصہ، بلاشبہ بذات خود اپنی جگہ مکمل ہے۔ اور یقیناً ایک قاری پر گہرے اثرات مرتب کرتا ہے لیکن اس کا بے لاگ تجزیہ ہم پر یہ انکشاف کرتا ہے کہ اس کی بنت اور اختراع کا بنیادی انحصار آغاز شباب کے ان ہوائی قلعوں کی آرزومندی پر ہے، جسے اکثر لوگ واقعتاً اپنی شعوری یاداشت میں محفوظ رکھتے ہیں۔ یہ ہوائی قلعہ یا دن سپنا ایک لڑکے کی اس خواہش کی تجسیم کرتا ہے کہ اس کی ماں خود اس کی جنسی زندگی کی راہبری کرے تاکہ وہ خودلذتی (مشت زنی) کے نتیجہ میں واقعہ ہونے والے ہولناک نقصانات سے بچ سکے۔ (بہت سے فن پاروں میں نجات یا شفاعت کے موضوع کے بیان کے پس پشت اصل محرک یہی ہوتی ہے) خودلذتی کی عادت کو جوئے کی عادت میں بدل دیا جاتا ہے۔ ہاتھوں کی ہیجانی فعلیت کو اس قدر اہمیت دینے سے یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے بلاشبہ کھیل کے لیے یہ جوش وجذبہ خودلذتی کے قدیمی جبری فعل کے مترادف ہے۔ (۱۰) ''کھیلنا'' (Play) وہ اصل لفظ ہے جو ابھی تک نرسری میں جنسی اعضاء کے ساتھ ہاتھوں کی فعلیت کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ ترغیب وتحریص کی یہ ناقابل مزاحمت نوعیت، مصمم ارادوں کا اظہار، یہ کہ اب ایسا کبھی نہ ہوگا، اور جنہیں اس سارے عزم کے باوجود ہمیشہ ہی توڑ دیا جاتا ہے مدہوش کر دینے والی لذت اور بدضمیری، جو فرد کو متنبہ کرتی ہے کہ وہ خود کو تباہ برباد کر رہا ہے (خودکشی کر رہا ہے)۔۔۔ یہ تمام عناصر تحویل کے عمل میں غیر متغیر رہتے ہیں۔ یہ بات تو ٹھیک ہے کہ زویک (Zweig) کی اس کہانی کی راوی ماں ہے نہ کہ بیٹا اور بیٹا اپنے خیالوں میں یہ کہہ کر اپنے جی کو پھسلاتا ہے: ''اگر میری ماں کو صرف اس بات کا پتہ چل جائے کہ یہ خودلذتی مجھے کن خطرات کی جانب دھکیل رہی ہے تو وہ ضرور بالضرور میری حفاظت کی خاطر آگے بڑھے گی، مجھے یہ اجازت دے کر میں اپنی بے پایاں محبت کو دل کھول کر اس کے جسم وجان پر نچھاور کروں۔'' طوائف کی ماں میں تعدیل، جو اسی قصہ میں نوجوان مرد کرتا ہے، کا تعلق اسی ہوائی قلعے یا دن سپنے سے ہے اور یہ شے ناقابلِ حصول عورت کو بڑی سہولت کے ساتھ دسترس میں لے آتی ہے۔ بدضمیر،

اس ہوائی قلعے یا دن سپنے کی ہمرکابی میں، کہانی کو ناخوش کن یا المیہ انجام تک لے آتا ہے۔ اس امر کی جانب دھیان دینا بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ کہ مصنّف نے کس طرح اور کیسے انداز میں کہانی کو مخصوص ہیئت اور رخ دے کر اس کی تجزیاتی معنویت کو اخفا میں رکھنے کی کاوش کی ہے۔ کیونکہ یہ بات بھی انتہائی قابلِ اعتراض اور قابلِ گرفت ہے کہ عورت کی عاشقانہ اور جنسی زندگی ایک ناگہانی اور پُر اسرار تحریک سے مغلوب ہوجاتی ہے۔ اس صورتِ حال کے برعکس تجزیہ نفس اس عورت کے حیرت انگیز اور خلاف توقع کردار کے اصل محرکات کو منکشف کرتا ہے۔ جواب تک اپنی محبّت سے منہ موڑ چکی ہے۔ اپنے مرحوم شوہر کی یاد سے وفا نبھاتے ہوئے، اس نے خود کو ہر طرح کی ترغیبات سے محفوظ رکھنے کی خاطر ایک سیرتی زدہ بکتر پہن لی ہے پر مگر۔۔۔ اور یہاں پر بیٹے کا ہوائی قلعہ یا دن سپنا ٹھیک ہی لگتا ہے ماں کی حیثیت میں اپنے بیٹے کی جانب محبّت کی منقولیت کے عمل سے اس کے لیے بچنا ممکن ہی نہیں۔ اور ''مقدر'' نے اسے ناقابل دفاع مقام پر آن دبوچا۔

اگر جوئے کی لت، اس عادت کو ترک کرنے کی سعی ناکام کے ساتھ ساتھ فرد کو خود اذیتی کے مواقع فراہم کرتی ہے اور خودلذتی (مشت زنی) کو بار بار کرنے کا جبر ہے۔ تو ہمیں یہ دیکھ کر قطعاً کوئی حیرت نہیں ہوتی کہ اسے شے نے دستوئیفسکی کی زندگی میں اس قدر وسیع جگہ گھیری ہے۔ بہرحال ہمیں عصابنیت (خفیف ذہنی امراض) کی شدید صورتوں میں ایسی مثالیں کہیں نہیں ملتی کہ جہاں ابتدائے بچپن یا عنفوان شباب کی خودلذتی کا عمل دخل نہ ہو، اور ایسے شعوری طور پر دبانے کی کاوشوں اور والد کی دہشت کے مابین ربط اس قدر واضح اور عام فہم ہے کہ محض اس کا ذکر کر دینا ہی کافی ہے۔

○○○

حواشی

۱۔ اس کی تفصیلی بحث کے لیے دیکھیں فلپ ملر اور اکشٹائن ۱۹۲۶ء (Fulop- Miller & eckstein) سٹیفن زویگ ۱۹۲۰ء (Stephan Zweig) لکھتا ہے: ''اس نے بورژوا اخلاقیات کی حدود کی قطعاً پرواہ نہ کی اور کوئی شخص بھی وثوق سے نہیں کہہ سکتا کہ اس نے اپنی نجی زندگی میں قوانین کی کس حد تک خلاف ورزی کی یا پھر اس کے ہیروؤں (سورماؤں) کی مجرمانہ جبلتوں کو اس کی ذات میں اظہار کیسے اور کیونکہ ہوا؟ دستوئیفسکی کے کرداروں اور اس کے ذاتی تجربات میں قریبی تعلق کے مشاہدہ کے دیکھیں۔''

۲۔ دیکھیں رینے فلپ۔ ملر ۱۹۲۴ء (Rene fulop Miller) اس میں خصوصی دلچسپی کی حامل یہ اطلاع ہے کہ ناول نگار کے بچپن میں کوئی ہولناک، ناقابل فراموش اور اذیت ناک واقعہ ہوا۔ جس کا سراغ اس کے مرض کی ابتدائی علامات سے لگایا جا سکتا ہے۔ بحوالہ نووے ورمیا ۱۸۸۱ء (Novoe Vermya) ایک اخبار میں سوورن (Suvorin) کے مطبوعہ مضمون ہے۔

۳۔ اس کے برعکس اکثر بیانات بشمول خود دستوئیفسکی کے اس دعویٰ کا اظہار ملتا ہے کہ سائبیریا کی جلاوطنی کے دوران ہی اس کی بیماری نے ''مرگیانہ کردار'' میں اپنی آخری اور قطعی شکل اختیار کی۔ بدقسمتی سے ایک عصابی (نفسیاتی مریض) کے خودنوشت سوانحی بیانات پر شک وشبہ کرنے کی ٹھوس وجوہات موجود ہوتی ہیں۔ تجربہ اس کو ثابت کرتا ہے کہ ان کی یاداشتوں میں ڈنڈی مارنے اور دروغ بانی کا پہلو اگر شعوری نہیں تو لاشعوری طور پر شامل ہو جاتا ہے۔ جن کا مقصد ناقابلِ قبول اور ناپسندیدہ علتی رشتوں میں خلل اندازی کرنا ہوتا ہے۔ اس سب کے باوجود یہ امر یقینی لگتا ہے کہ سائبیریا کی جیل میں قید نے اس کی جسمانی اور ذہنی حالت کو نمایاں طور پر متاثر کیا۔ بحوالہ فلپ۔ ملر ۱۱۸۶ء۔ ۱۹۲۴ء (Fulop- Miller)

۴۔ دیکھیں ٹوٹم (مقدس جانور یا پرندہ) اور امتناع (Totem & Taboo`1912-13) چوتھے مضمون کا پانچواں حصہ، معیاری ایڈیشن (140-12)

۵۔ ان دوروں کے مافیہ کی تفہیم کے سلسلے میں سب سے عمدہ اور واضح بیان خود دستوئیفسکی کا ہے۔

جب اس نے ایک دوست سٹراخوف (Strakhov) کو بتایا کہ مرگی کے ہر دورے کے بعد اس کی جھنجھلاہٹ، چڑچڑے پن اور مایوسی میں اضافے کی وجہ یہ ہے کہ وہ خود کو ایک مجرم سمجھتا ہے اور اس احساس سے کبھی چھٹکارا نہیں پا سکا کہ اس کے سر پر ایک نامعلوم گناہ کا بوجھ موجود ہے؛ اور یہ کہ اس سے کوئی بہت بڑی اور ناقابلِ معافی خطا سرزد ہوئی ہے جو اسے ہمیشہ ایک دباؤ میں رکھتی ہے (فلپ ـ ملر Fulop- Miller 1924-1188) اس طرح کی خود ملامتیوں کے عمل میں تحلیلِ نفسی نے ایک ''نفسی حقیقت'' کے اشاروں کی اصل معنویت کی شناخت کی ہے اور یہ نامعلوم احساس گناہ کو شعوری سطح پر لانے کی کوشش کرتی ہے۔

۶۔ ہیملٹ از شیکسپیئر، ایکٹ دوئم، منظر دوئم۔

۷۔ جرمن زبان اور اصل روسی متن میں یہ تشبیہ ''دو کناروں کی حامل چھڑی ہے''، ''دودھاری چاقو'' کی ضرب المثل کانٹینس گارنٹ (Constance Garne) کے انگریزی مترادف (ترجمے) سے اخذ کی گئی ہے۔ اس ضرب المثل کا حوالہ ناول کے باب بارہ کے حصہ دس میں آتا ہے۔ فرائڈ: اردو ترجمہ میں اسے دودھاری تلوار کر دیا گیا ہے۔

۸۔ ''اصل شے تو خود کھیل ہے''۔ وہ اپنے ایک خط میں رقمطراز ہے'' مجھے قسم ہے کہ اس میں روپیہ کی لالچ کا کوئی دخل نہیں، اگرچہ خدا کی ذات ہی بہتر جانتی ہے کہ پیسوں کی مجھے کس قدر راور اشد ضرورت ہے۔''

۹۔ ''وہ ہمیشہ جوئے خانوں کی میزوں پر موجود رہا، حتیٰ کہ وہ سب کچھ ہار گیا، اور اس کا دیوالیہ پٹ گیا۔ جب اس کی بربادی مکمل ہوگئی، صرف تبھی شیطان نے اس کی روح پر اپنا قبضہ چھوڑا۔ اور تخلیقی نابغہ کو رہائش کے لیے جگہ دی۔''

(بحوالہ فلپ ـ ملر اور اکسٹائن ۱۹۲۵، ۱۳۶) (Fulop- biller & eckstein)

۱۰۔ دسمبر بائیس، اٹھارہ سو ستانوے، فلیس (Fliess) کے نام ایک خط میں فرائڈ نے اس خیال کا اظہار کیا کہ خودلذتی (مشت زنی) اولیں (قدیمی) عادت یا نشہ ہے، جسے بعدازاں ہر طرح کی عادتوں یا نشوں میں تبدیل کر لیا جاتا ہے۔ (فرائڈ (Freud)، ۱۹۵۰ء خط نمبر ۷۹)

(مشمولہ ''ماسٹر پیٹر کی داستان محبت اور دیگر مضامین'' از خالد سعید، ضوریز پبلی کیشنز، ملتان، اشاعت ۲۰۱۳ء)

OOO

ذلتوں کے مارے لوگ: ایک تنقیدی مطالعہ

ایکا تیرینا ستاریکورا/ ظ۔انصاری

دستوئیفسکی نے ''کرامازوف برادران'' ''جرم وسزا'' اور ''ایڈیٹ'' جیسی شاہکار کتابیں بھی تخلیق کی ہیں لیکن ''ذلتوں کے مارے لوگ'' ایک اور طرح کی کتاب ہے۔ یہ وہ دروازہ ہے جس سے گزر کر ہم اس عظیم مصنّف کی دنیا میں داخل ہوتے ہیں۔ یہاں ان کے وہ ابتدائی خاکے ہیں جن میں رنگ بھرنے پر بعد کے عظیم شاہکار سامنے آئے۔ جو لوگ ''ذلتوں کے مارے لوگ'' سے دستوئیفسکی کی تصانیف کا مطالعہ شروع کریں گے خوش قسمت ہوں گے۔ کیونکہ ایک طرف تو وہ ان لاانتہا پیچیدگیوں اور بھرپور فلسفے سے ڈر نہیں جائیں جو دستوئیفسکی کے بڑے بڑے ناولوں میں موجود ہیں اور دوسری طرف وہ اس لاانتہا پیچیدہ دنیا کے جذباتی ماحول کو دل سے محسوس کر لینے کے بھی قابل ہو جائیں گے جس کی طرف ناول ''ذلتوں کے مارے لوگ'' ہمیں لے جاتا ہے۔ بعد میں اس دنیا میں داخل ہو کر انسان، جان لینے کی روحانی تڑپ کے ساتھ، کسی مستقل، اہم اور اس کا مطلب ہے کہ خود دستوئیفسکی کے لیے قابل قدر جذبے کے ساتھ لمس محسوس کرنے لگتا ہے۔ دردمندی اور غصے کے جذبات، جو ''ذلتوں کے مارے لوگ'' کے کردار اتنی وضاحت کے ساتھ ابھارتے ہیں وہ دستوئیفسکی کے ضخیم ناولوں کی پیچیدگیوں، تضاد کی گرہوں کو سمجھنے اور دستوئیفسکی کے محبوب کرداروں کی مثال پر نیکی تلاش کرنے میں مدد دیتے ہیں۔

دستوئیفسکی کی دنیا کو سمجھنے کا یقیناً ایک اور راستہ بھی ہے۔ ناول ''ذلتوں کے مارے لوگ'' کو مصنّف کی بڑی بڑی کتابوں کے بعد پڑھ کر، ایک مختلف قسم کا لطف بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ قاری کو یہاں وہ ابتدائی کونپلیں ملیں گی جن سے بعد میں مشہور زمانہ کردار اور خیالات منظرِ عام پر آئے۔

''ذلتوں کے مارے لوگ'' کو پڑھنے کا ایک اور تیسرا طریقہ بھی ہے اور وہ یہ کہ اسے نہ صرف پہلی کتاب کے طور پر پڑھا جائے بلکہ دستوئیفسکی کی کتابوں کے آخر میں، انجام کار نتائج اخذ کرنے کے لیے پڑھا جائے۔ ۱۸۶۰ء تا ۱۸۶۱ء میں لکھا گیا یہ ناول دستوئیفسکی کی پہلی بڑی تصنیف تھا، جو انہوں نے قید بامشقت، جلاوطنی اور فوجی خدمت کے بعد لکھا اور پیٹر برگ میں واپسی پر چھپوایا۔ ''ذلتوں کے مارے لوگ'' میں دستوئیفسکی براہِ راست اپنے ماضی، ماضی کی اپنی تخلیقات کی طرف رجوع کرتے ہیں جب ۱۸۴۶ء میں وہ ایک پچیس سالہ فوجی انجینئر تھے اور انہوں نے خطوں کی صورت میں ''بیچارے لوگ'' کی طرز کا ایک ناول لکھنا چاہتا ہوں (جس کا خاکہ، بیچارے لوگ کے عنوان سے پیٹر برگ کی کہانی لکھی تھی۔ ان کی بڑی قدر ہوئی تھی اور قید بامشقت اور جلاوطنی کی دس سالہ گمنامی میں کھو جانے سے پہلے وہ روسی ادب کے عروج پر پہنچ کر بہت مشہور و معروف ہو گئے تھے۔

''ذلتوں کے مارے لوگ'' کے کردار ایوان پتر ووچ کی پہلی ادبی تخلیق کی کہانی میں خود فیودر دستوئیفسکی کی ابتدائی ادبی زندگی کی تقریباً ہو بہو تصویر کشی کی گئی ہے اور تنقید نگار بلینسکی کے لیے مصنّف کے دل میں ابھی تک باقی، احسان مندی کا اظہار کیا گیا ہے۔ اس طرح مصنّف نے اپنے مقدم دوست اور ادبی استاد کی مہربانی کا اعتراف کیا ہے۔ تاہم ایوان پتر ووچ کی پہلی تصنیف کے بارے میں کرداروں کے مستقل بحث و مباحثے کا کچھ اور مطلب بھی ہے۔

قید بامشقت کے بعد دور دراز سائبیریا کی جلاوطنی میں دستوئیفسکی کو یہی فکر رہی کہ اس کی اس قدر پر امید ادبی زندگی کی شروعات ہم عصروں کی یاد سے ہمیشہ کے لیے محو ہو گئی ہیں۔ وہ جانتے تھے کہ انہیں سب کچھ نئے سرے سے شروع کرنا ہو گا اور اس کے لیے وہ اپنے اندر غیر معمولی قوت محسوس کرتے تھے۔ ان کا دماغ منصوبوں، خاکوں اور امیدوں سے بھرپور تھا لیکن ان کے ذہن کو مستقل اندیشے بھی گھیرے ہوئے تھے۔ ان میں سے ایک اندیشہ یہ تھا کہ کیا وہ پہلی عظیم کوششیں رائیگاں تو نہیں ہو جائیں گی؟ اور سخت فوجی خدمت، مفلسی اور اپنی خوفناک حد تک غیر متعین زندگی کی وجہ سے کیا اب وہ اپنی جوانی کی شہرت کو کبھی بھی لوٹا نہ سکیں گے؟ اس سے آگے بڑھ نہ سکیں گے؟

عظیم مصنّف، جس نے ابھی اپنے عظیم شاہکار تخلیق نہیں کیے تھے، قابلِ احترام پڑھنے والوں کو اپنے ماضی کی، اس وقت کی جب وہ جوان اور مقبول تھا، جس تکرار کے ساتھ یاد دلاتا ہے اس سے دل مسوس کر رہ جاتا ہے: دیکھیے میں وہی ہوں جس کی آپ نے قدر افزائی کی تھی اور جسے آپ

نے کبھی تسلیم کیا تھا۔

ایوان پتر ووچ کی پہلی ادبی تخلیق کی کہانی میں، اس کے کام کرنے کے ڈھنگ اور حالات کا دوسرے ادیبوں کے کام سے موازنہ، ہیرو کے ناشر کی تصویر، یہ سب نوجوان دستوئیفسکی کی سوانح عمری کے حقیقی واقعات ہیں جو ناول میں بیان کیے گئے ہیں۔ لیکن کردار ادیب کی بعد کی زندگی، شہرت کے عروج کی چوٹی سے اچانک محتاجی، بیماری اور تنہائی کی گمنامی میں گر جانا۔۔۔ دستوئیفسکی کی ادبی تخلیق میں اس کی اس زندگی کی محض بالواسطہ اور جذباتی عکاسی ہے جو اچانک بیچ میں سے حادثے کا شکار ہو گئی تھی۔

''ذلتوں کے مارے لوگ'' کئی لحاظ سے۔۔۔ خاکوں پر انحصار، کرداروں، یورپی ادب میں حقیقت نگاری کے معیار کے لحاظ سے بھی اور ''بیچارے لوگ'' میں شروع کی گئی خود اپنی روایت کے براہ راست تسلسل کے لحاظ سے بھی، ابھی ایک روایتی ناول ہے۔ اس بارے میں دستوئیفسکی نے ۱۸۵۷ء میں سائبیریا سے اپنے بھائی کو لکھا تھا: ''میں پیٹر برگ کی زندگی کے بارے میں ''بیچارے لوگ'' سے بھی بہتر ہو)''۔ وہ اس سب کچھ کو، جو آٹھ سال قبل بے رحم طاقت کے ذریعے منقطع کر دیا گیا تھا، جاری رکھنے، اس سے آگے نکل جانے پر بضد تھے۔ اپنی نوجوانی کی تصانیف سے وہ بعد میں آگے نکلے، ''ذلتوں کے مارے لوگ'' میں مستقبل کے راستوں کے محض چند خطوط مرتب کئے گئے تھے۔

اپنے بعد کے ناولوں میں دستوئیفسکی نے تاریخی واقعات کی ترتیب کا کتنی صحت اور توجہ سے خیال رکھا ہے! لیکن ''ذلتوں کے مارے لوگ'' میں وقت اور تاریخی واقعات کی ترتیب جیسے کہ جان بوجھ کر بدل دی گئی ہے۔ گویا کہ مصنّف نے ان دس بارہ برسوں کو، جو ان کی ادبی زندگی سے چھن گئے تھے، نظرانداز کر دیا ہے۔ کچھ کہنا مشکل ہے کہ انہوں نے اپنی طویل غیرموجودگی کے بعد، ان تاریخی زمانوں کے فرق کو واقعی ابھی محسوس نہیں کیا تھا جن کے بیچ ان کا اپنا المیہ واقع ہوا تھا یا ادیب کی زندگی پر پہلی بار قلم اٹھاتے ہوئے وہ جان بوجھ کر اس غیرمعین صورتِ حال کا احساس دلانا چاہتے تھے۔

ایوان پتر ووچ کے روحانی کرب کی غیرواضح نوعیت پر تنقید نگار دبرولیوبوف نے، ناول کے منظر عام پر آتے ہی توجہ دلا دی تھی۔ لیکن کیا یہ خصوصیت ناول کی صرف جمالیاتی کمزوری کا نتیجہ تھی؟ خود اپنے احساس کے بارے میں کردار ادیب کی خاموشی میں آج ہمارے لیے ناول کے ہیرو

کے دکھ کو، مکمل اور واضح طور پر، صرف محبّت کے المیے سے منسلک نہ کرنے کی مصنّف کی خواہش دیکھ لینا مشکل نہیں۔ مصنّف کے لیے ان مصائب کی ٹھوس وجوہات کو چھیڑے بغیر، جو ہیرو کو گھیرے ہوئے تھے، اہم یہ دکھانا تھا کہ وہ تکلیف میں ہے اور سخت تکلیف میں ہے۔ یہاں اس بلائے ناگہانی کے نفسیاتی نتیجے کا، جو گزر چکی تھی، پوری گہرائی کے ساتھ تجزیہ کیا گیا ہے۔ ''اس لمحے میری تمام مسرت خاک میں مل گئی اور میری زندگی کے دو ٹکڑے ہو گئے!'' اس طرح ایوان پترووچ اپنی منگیتر کے اچانک پرنس کے بیٹے کی محبّت میں گرفتار ہو جانے کے بارے میں بتاتا ہے۔ یہ الفاظ ان دوسرے الفاظ کی یاد دلاتے ہیں جو بالکل دوسرے موقع پر کہے گئے تھے: ''خدا حافظ! مجھے اب اس سب کچھ سے بچھڑنا پڑ رہا ہے، جو مجھے عزیز تھا، اس سے جدا ہونا میرے لیے تکلیف دہ ہے! اپنے آپ کو، اپنے دل کو دو ٹکڑے کرنا میرے لیے تکلیف دہ ہے۔ خدا حافظ! خدا حافظ'' یہ الفاظ دستوئیفسکی نے اپنے بڑے بھائی کو ۲۲ دسمبر ۱۸۴۹ء میں لکھے تھے جب انہیں قید بامشقّت کے لیے روانہ کیا جا رہا تھا۔

۶۱-۱۸۶۰ء میں دستوئیفسکی نے اپنے زمانے کے مرض آلود اور ناسازگار ماحول اور اس کے گہرے المیے کو، اپنی عظیم ذہانت کے ساتھ سمجھتے ہوئے اور ہولناک ذاتی تجربہ رکھتے ہوئے اس کی عکاسی کی۔ ایک صاحب فکر اور سچے مصور کی حیثیت سے انہوں نے اپنی تمام قوت، اپنے ہم عصر سماج کی شخصیتوں کی خطرناک بیماریوں کے نفسیات اثرات کی تحقیق پر مرکوز کر دی۔ ''ذلتوں کے مارے لوگ'' میں دستوئیفسکی نے نہ صرف اس انسان کا جو بلاواسطہ سماجی ناانصافی کے مصائب جھیل رہا ہے بلکہ اپنی پہلی تصنیف کے برعکس اس نے یہاں اس سماج کے ہر باسی کا گہرائی اور باریکی کے ساتھ تجزیہ کرنے کی سعی کی ہے جس میں اس ناانصافی کا راج ہے۔ ''ذلتوں کے مارے لوگ'' میں اس نے شر سے شر کی پیدائش کی جدلیات کو موضوع تحریر بنایا ہے۔

''بیچارے لوگ'' اور ''ذلتوں کے مارے لوگ'' عنوانات کی شکل میں دستوئیفسکی کے دو کلیے ہیں۔ وہ مصنّف کی ادبی زندگی کے مختلف ادوار میں اس کے سماجی و جمالیاتی موقف کی عکاسی کرتے ہیں۔ دونوں ناولوں میں دستوئیفسکی نے روس کے دارالحکومت پیٹر برگ کی آبادی کے دھتکارے ہوئے حصے کی بے چارگی اور ذلت کی دہشت ناک تصویروں کی طرف انسانی دل کے احساسات کو مبذول کرانے کا مقصد سامنے رکھا ہے۔ پیٹر برگ کے ''کونوں کھدروں'' کی مفلسی، ''مالکنیوں'' کی خوفناک شبیہیں، جو لگے ہاتھ زندہ مال کا بیوپار بھی کرتی تھیں، تپ دق سے فنا ہوتے

ہوئے نوجوان دانشوروں کی المناک زندگی۔۔۔ یہ سب کچھ دستوئیفسکی کی تصانیف میں شروع سے موجود تھا۔ اس کی خوددریافت کی ہوئی یہ دنیا اب کبھی اس کا پیچھا نہ چھوڑے گی اور بار بار وہ ''جرم وسزا'' ''ایڈیٹ'' اور ''نابالغ'' نامی اس کی تصانیف میں نظر آئے گی۔

لیکن یہ دنیا کیسے وسعت اختیار کرتی ہے، کیسے الجھتی ہے اور گہری ہوتی ہے! روحانی کش مکش کی باریکیوں میں جھانکنے کے لیے اس بے قراری کو ''ذلتوں کے مارے لوگ'' کے عنوان میں ظاہر کیا گیا ہے۔ نقاد نگار دبرولیوبوف نے دستوئیفسکی کے دوکلیوں کے موازنے کے اصولی مفہوم کو محسوس کر لیا تھا اور انہوں نے اس ناول کے بارے میں اپنے مضمون کو ''ستم زدہ لوگ'' کا نام دے کر ایک تیسرا کلیہ سامنے رکھا۔ دبرولیوبوف نے یہاں، خود دستوئیفسکی کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے، اس عنوان کے تحت مسئلے پر، ایک انقلابی کی حیثیت سے، اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ دستوئیفسکی نوجوانی کے اپنے خیالات کی تصحیح کرتے ہوئے کہتے ہیں: مصیبت صرف یہ نہیں کہ یہ بیچارے لوگ ہیں، زیادہ اہم یہ ہے کہ ذلتوں کے مارے ہیں۔ دبرولیوبوف اپنے طور پر دستوئیفسکی کی تصحیح اس طرح کرتے ہیں: مصیبت صرف یہی نہیں کہ یہ ذلتوں کے مارے لوگ ہیں، زیادہ اہم یہ ہے کہ وہ ستم زدہ ہیں جو پختہ خیالات اور مصمم اقدامات کی سکت نہیں رکھتے، لیکن دستوئیفسکی کی بدولت یہ لوگ دوسرے، روحانی لحاظ سے زیادہ مضبوط اور زیادہ آزاد لوگوں کو فیصلہ کرنے اور عمل کرنے کے لیے بیدار کرتے ہیں۔

اپنے سماجی و جمالیاتی موقف کے نئے کلیے کو سامنے لاتے ہوئے دستوئیفسکی ایک مختلف، مفہوم کے لحاظ سے حقیقت نگاری کے ایک اونچے درجے کی طرف شعوری پیش رفت کی نشاندہی کرتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ ناول ''ذلتوں کے مارے لوگ'' میں مصنف کو فن کی نئی بلندیاں سر کرنے میں کامیابی حاصل ہوئی یا نہیں؟ اہلِ نظر قارئین کو اس ناول میں اکثر نظر آیا اور اب بھی نظر آئے گا کہ کئی فنی ترکیب بندیاں ڈھیلی سی ہیں، خاکوں کی ترتیبی چالیں کہیں کہیں فرضی معلوم ہوتی ہیں اور کئی مناظر ادبی لحاظ سے نئے نہیں ہیں۔

لیکن جو لوگ دستوئیفسکی کی بعد کی کتابوں کا مطالعہ کر چکے ہیں انہیں ان جمالیاتی خامیوں میں امید افزا شروعات کے خطوط نظر آئیں گے۔ ایسے خطوط، جنہوں نے مصنّف کے لیے مستقبل کا راستہ ہموار کیا اور جو ایک ناول کے لیے یہاں بہت زیادہ ہیں۔

تنقید نگاروں نے ''ذلتوں کے مارے لوگ'' کا استقبال سرد مہری سے کیا، اس ''پہلے قدم'' سے وابستہ امیدیں پوری نہ ہوئیں۔ مصنّف نے، جو خود بھی ناول سے مطمئن نہ تھا، تنقید نگاروں کے طعنوں کا جواب ایک کھلے خط کے ذریعے دیا، جس میں اس نے ''ذلتوں کے مارے لوگ'' پر اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کیا: ''......اس ناول کو شروع کرتے وقت جو کچھ میں وثوق کے ساتھ جانتا تھا وہ یہ ہے: (۱) کہ شائد ناول کامیابی سے ہم کنار نہ ہو پائے لیکن یہ شعریت سے خالی نہ ہوگا، (۲) کہ دو سنجیدہ ترین کرداروں کی پوری صحت بلکہ فنکارانہ مہارت کے ساتھ تصویر کشی کی جائے گی۔ مجھے اس پر یقین تھا اور یہ میرے لیے کافی تھا۔ تصنیف عجیب و غریب نکلی لیکن اس میں کوئی پچاس صفحے ایسے ہیں جن پر مجھے فخر ہے......''

''اس بات کا تعین کرنا کہ کن پچاس صفحات پر دستوئیفسکی کو فخر تھا، کن مناظر کو وہ ''پُر جوش اور موثر'' سمجھتا تھا اور کن کرداروں کی وہ ''پوری صحت اور فنکارانہ مہارت'' کے ساتھ تصویر کشی کرنا چاہتا تھا، کافی دلچسپ امر ہے۔

جیسا کہ عظیم مصنّفوں کی کتابوں کے ساتھ ہوتا ہے، ہوسکتا ہے کہ مختلف قارئین کو مختلف مناظر، مختلف مقامات بلکہ مختلف کردار بھی ''پر جوش'' متاثر کن اور اہم نظر آئیں۔ لیکن ناول کے پہلے ہی اوراق میں مفلس بوڑھے اور اس کے خستہ حال کتے کے جو پیکر نظر آتے ہیں اور جو بھوتوں کی مانند، چپ پیٹر برگ کی سرد گلیوں میں گھسٹتے رہتے ہیں شاید ہی کوئی ان سے متاثر ہوئے بغیر رہ سکے گا۔ شاید خود یہ پیکر، جن پر انیسویں صدی کے اوائل کے مغربی یورپ کی ناول نگاری کی چھاپ بہت نمایاں ہے، اتنے متاثر کن نہیں جتنا اس لاعلاج بے چارگی کا، جرمن قہوہ خانے کی باسیوں کی مضحکہ خیز کند ذہنی کے ساتھ، اختلاف متاثر کن ہے۔ یہ اب محض روسی رنگ میں ہوفمان اور ڈکنس نہیں بلکہ خود دستوئیفسکی ہے جو اپنے آپ کو اس یورپی ثقافت کا حق دار جانشین محسوس کرتا ہے جسے وہ دل و جان سے چاہتا ہے اور جس کے طویل راستوں کے خود پسند انجام سے وہ نفرت کے ساتھ منہ موڑ رہا ہے۔

پھر یہاں دوسرے اوراق اور دوسرا منظر ہے جس میں بالکل مختلف خیال اور مختلف شاعری ہے۔ ایک دوشیزہ ''ہاتھ سینے پر باندھے، اپنے خیالوں میں غرق'' بے قراری کے ساتھ ادھر سے ادھر دیکھتے ہوئے وہ اس نظم کے اشعار گنگنا رہی ہے جس میں اسی طرح کا سماوار ہے، کھڑکی کے اس پار کہیں دور سے گھنٹیوں کی آواز آ رہی ہے اور اسی طرح ماضی میں مسرت اور حال میں غم اور تنہائی ہے۔ ''ہائے کیا

خوب! کیسے پردرد اشعار ہیں، وانیا'' ''یہ نتاشا کے الفاظ ہیں،'' وہ سماوار، وہ گاڑھے کا موٹا پردہ۔۔۔ کس قدر اپنا پن ہے ان میں......'' اس کے بعد اضطراب بھری، وہ گفتگو شروع ہوتی ہے جو سوچ اور احساس کی انتہائی باریکیوں میں اتر جاتی ہے۔ وہ گفتگو جو انسان پر ماضی کے اختیار، محبّت کے تضادات اور انوکھے پن، ایثار اور فخر کے جذبات کے بارے میں ہے۔ روس میں عرصہ ہوا سماوار اور بستر کے پاس گاڑھے کے موٹے پردے بہت کم نظر آتے ہیں اور گھنٹی کی آواز بھی شائد ہی کسی نے سنی ہو لیکن اس منظر میں آخر کون سی وہ خاص بات ہے کہ ناول کی کہانی کی تمام پیچیدہ گرہیں بھول جاتی ہیں اور بے قراری کے ساتھ کمرے میں ادھر سے ادھر ٹہلتی ہوئی یہ دوشیزہ یاد رہتی ہے؟ ہوسکتا ہے اس لیے کہ دستوئیفسکی کے ناولوں میں اس کے یکے بعد دیگرے ایسی عورتوں کے کئی کردار ابھریں گے جو انتہائی مخلص احساسات کی اسی قوت کی مالک ہوں گی جو اسی طرح ''کرب، نزاکت اور برداشت'' کے ساتھ مسکرا رہی ہوں گی اور اسی طرح فخر کے ساتھ قربان ہو جانے اور معاف کر دینے کے لیے تیار ہوں گی؟ یا ہوسکتا ہے کہ اس لیے کہ لینن کے پردے اور گھنٹی کی قریب آتی ہوئی آواز کا اسی طرح کا منظر، بیس سال بعد، دستوئیفسکی کے اہم ترین ناول ''کرامازوف برادران'' میں دہرایا گیا ہے؟...... ''سائبیریا میں کس لیے؟ لیکن اگر تم چاہتے ہو تو میں سائبیریا چلنے کے لیے بھی تیار ہوں، کوئی فرق نہیں پڑتا...... وہاں کام کریں گے...... سائبیریاں میں برف ہوتی ہے...... مجھے برف پر سواری کرنا پسند ہے...... اور جب گھنٹی بھی ہو...... تم سنتے ہو، گھنٹی بج رہی ہے...... یہ گھنٹی کہاں بج رہی ہے؟'' یہاں اب گروشینکا میتیا کرامازوف سے لینن کے پھولدار پردے کے پیچھے مخاطب ہے جو قید بامشقّت میں بھیجے جانے سے پہلے میتیا کی آخری جائے پناہ ہے۔ غالباً یہ سچ ہے کہ دستوئیفسکی کے دوسرے مناظر اور دوسری عورتوں کی تصویروں کی چمک ''ذلتوں کے مارے لوگ'' کی، اپنی الجھی ہوئی قسمت کے فیصلے کی منتظر نتاشا کی اس تصویر پر پڑ رہی ہے اور اسے کسی گہری ''اپنائیت'' کے مخصوص معنی پہنا رہی ہے لیکن پھر بھی تصویروں کی اس گیلری میں وہ پہلی ہے اور ان دوسری تصویروں کی تخلیق کی تیاری میں، وہ شامل رہی ہے......

ناول میں بہت سے دوسرے ''پُر جوش'' اور شاعرانہ مناظر بھی تلاش کیے جا سکتے ہیں لیکن، جیسا کہ پہلے کہا گیا، وہ ہر قاری کے لیے مختلف ہو سکتے ہیں۔ جہاں تک کرداروں کا تعلق ہے تو اہمیت، طبع زادی اور فنکاری کے لحاظ سے وہ کم موضوعی ہیں۔ ان کا تجزیہ زیادہ صحت کے ساتھ کرنا ممکن ہے اور وہ زیادہ راست انداز میں تصنیف کے اہم تصورات کی عکاسی کرتے ہیں۔ تاہم ان کے

تعین میں بھی اہم اختلافات کا امکان موجود ہے۔

ادب میں ایک بے مثال اور نئے کردار کی تخلیق کو دستوئیفسکی ادبی تصنیف کی اہمیت اور اصلیت کی مستقل کسوٹی سمجھتا تھا۔ ''ذلتوں کے مارے لوگ'' میں اس طرح کا طبع زاد اور خاکے کے لحاظ سے ''سنجیدہ'' کردار پرنس والکوفسکی تھا۔ دستوئیفسکی کے اس ہیرو کے اہم خصوصیت، جسے وہ پہلی بار حقیقت کی رنگارنگ گہما گہمی سے اپنے ناول کے دھندلے اور نشیب وفراز میں روشن پردے پر لے آیا تھا، تنقید نگار دبرولیوبوف نے ان الفاظ میں بیان کی: ''اس سے ضمیر تو بالکل نکال دیا گیا ہے۔'' دبرولیوبوف کردار پرنس والکوفسکی کی فنی کمزوری پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔ ان کے الفاظ میں اس کردار میں ''انسانی چہرہ'' موجود نہیں ہے اور یہ محض ''بڑی لگن کے ساتھ ذ، خباثت اور بے حیائی کی خصوصیت جمع کر کے مکمل بے ہودگی کی تصویر کشی ہے۔''

دستوئیفسکی کی نظر میں کردار پرنس والکوفسکی ایک ایسا مردہ ضمیر ہے جو نا قابلِ معافی ہے اور جس کا اختتام بھی موجود نہیں ہے کیونکہ نہ صرف سارے روس میں بلکہ سارے یورپ میں اس کی بہت گہری جڑیں موجود ہیں۔ روسی کسان غلامی کے سماج نے کل یورپی بورژوا انفرادیت پسندی کے اس بے شرم اور بے لگام چہرے کو محض ایک غیر معمولی، ایک مخصوص رنگ دے دیا ہے۔ پرنس والکوفسکی دعوی کرتا ہے ''میں ہر بات سے اتفاق کر لیتا ہوں جب تک کہ مجھے تسلّی رہے۔ دنیا میں سب کچھ مٹ مٹا جائے گا مگر ایک ہم ہیں کہ کبھی نہیں مٹ سکتے۔'' اس طرح والکوفسکی اپنی یگانہ، استثنائی حیثیت پر نہیں بلکہ اپنی مثالی حیثیت پر زور دیتا ہے۔ گویا کہ اس نے اپنی شخصیت کے اشرافی رکھ رکھاؤ کی ناپائیداری اور اپنے نظریے کے وسیع پیمانے پر پھیلنے کے امکان کا احساس کر لیا ہے۔ پرنس والکوفسکی کہتا ہے: ''سب بکواس ہے جو کچھ بکواس نہیں، وہ شخصیت ہے، میں بذاتِ خود'' اور جو کوئی اس بات سے اختلاف کرتا ہے، وہ ''ابھی انگلی پکڑ کر چل رہا ہے۔'' انسانیت، نیکی اور لوگوں کے لیے بھلائی کی خواہش کو پرنس وسیع النظر اور نفیس شخصیت کی محض ''ضد'' قرار دیتا ہے کیونکہ اس کے خیال میں ''انسان کی تمام اعلیٰ اوصاف کی گھٹی میں انتہائی شدید قسم کی خود پسندی پڑی ہوتی ہے'' اور ''اخلاق اور کیا ہے، دراصل وہی تسکین۔'' کردار ادیب پڑھنے والوں کو بتاتا ہے ''اسے کوئی لطف محسوس ہوتا تھا اور ہوسکتا ہے کہ جس طرح میرے سامنے بے حیائی، بے شرمی سے، بدتمیزی سے آخر اس نے اپنی نقاب الٹ دی تھی اس سے پرنس کو خاص طرح کی لذت محسوس ہو رہی تھی۔'' اس کمینگی کی خصوصیت میں کوئی شک

باقی نہ رہنے دینے کے لیے مصنّف پرنس کے ''فلسفے'' کو براہِ راست زندگی میں اس کے عملی رویے سے جوڑتا ہے۔ کردار کے اس نمونے کو دستوئیفسکی ساری عمر تکمیل تک پہنچاتا رہا۔ پرنس بالآخر دستوئیفسکی کے آخری ناول کا بوڑھے کاراماز وف کے کردار نکلے۔ یہ تمام مختلف کردار ہیں لیکن ان میں ایک نہ ایک جڑ ''ذلتوں کے مارے لوگ'' کے پرنس کے اس کردار سے جا ملتی ہے جس کی تصویر کشی موٹے لیکن واضح خطوط میں کی گئی ہے۔ دستوئیفسکی نے اس کردار میں اس عبوری دور کے لیے مخصوص، پرانی روسی امارات کی ظاہری علامات اور مجرمانہ ہیر پھیر میں رنگی بورژوا کاروباری شخصیت کی اندرونی ماہیت کا امتزاج، باریکیوں کے ساتھ نقش کر دیا ہے۔

''ذلتوں کے مارے لوگ'' کے کرداروں نے پرنس کی طرف ''کشش'' کا معمّہ حل کیا ہے۔ ایوان پترووچ کہتا ہے: ''میرے دماغ پر اس نے اپنے وجود کی وہ پرچھائیں ڈالی تھی جیسے خوئی گند ہو، کوئی بہت بڑا مکڑا ہوا جسے بری طرح جی چاہتا ہے کہ بس کچل ڈالو''، لیکن ناول میں خود پرنس سب کو کچلتا ہے۔ دستوئیفسکی نے گرد و پیش کی دنیا پر اس قسم کی شخصیت کے مہلک اثر پر اپنی فنکارانہ قوتیں مرکوز کر دی تھیں۔ وہ تمام عورتیں اور بچے، جن کی زندگی کسی طور پر پرنس کے خشک حساب کتاب اور غلیظ عیاشیوں کے تابع ہو گئی، اس کے حرص کا شکار ہو جاتے ہیں۔ سیاسی مسائل کو تصنیف میں ابھی چھیڑا ہی نہیں گیا ہے۔

پرنس اور اس کے بیٹے الیوشا کے عجیب و غریب تعلّقات میں بھی دستوئیفسکی کی مستقبل کی تصانیف کے خیالات اور مشاہدات کی ابتدائی کونپلیں موجود ہیں۔ لگتا ہے کہ الیوشا کا کردار بھی دستوئیفسکی کی ''سنجیدہ'' اختراعات میں سے ہے۔ الیوشا کے بارے میں نتاشا کے الفاظ ہیں: ''اس میں قوت ارادی نام کو نہیں، اور وہ......کچھ ایسا ذہین آدمی نہیں، بچے کی طرح ہے۔ مگر یہ ایک چیز تھی جو مجھے اس میں سب سے پیاری تھی۔'' اس کردار کی فطرت میں سب کو حیران اور متاثر کرنے والی کوئی ایسی چیز موجود ہے جو سب سے پہلے، اس کے باپ کی سڑتی ہوئی ''جدلیات'' کے سامنے کھڑی ہے۔ ''اس میں فریب بالکل نہیں ہے۔''۔۔۔ یہ الفاظ کاتیا اس کے بارے میں ایسے کہتی ہے گویا اس کی سب سے اہم خصوصیت بیان کر رہی ہو۔ الیوشا کی سچائی، اس کے مہربان دل اور اس کے بھولپن کے بارے میں ناول کے تمام کردار بولتے ہیں۔ دستوئیفسکی، جس کے لیے یہ اخلاقی اوصاف بڑے اہم ہیں، ہمیشہ قائل کن انداز میں ان کی تصویر کشی نہیں کر پاتا۔ لیکن پڑھنے والے کے شعور میں وہ انہیں

ثبت کر دینے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ ''بگڑا ہوا لڑکا'' شعوری طور پر اس بات کا قائل ہے کہ ''کتنی ہی برائی کو تو صاف گوئی سے دور کیا جا سکتا ہے!'' اور یہ الفاظ لاابالی الیوشا ''ایک زبردست خودداری کے ساتھ'' کہتا ہے۔ زندگی کو اس کی پوری سالمیت کے ساتھ دل سے سمجھنا، صاف گوئی جو چال چلن کا اصول ہے، اور زبردست اندرونی خودداری۔۔۔''ذلتوں کے مارے لوگ'' کے کردار کی ان خصوصیات نے دستوئیفسکی کے بعد کے پرنس میشکن اور الیوشا کرامازوف کے کرداروں تک کا سیدھا راستہ ہموار کیا۔ اس طرح دستوئیفسکی نے خصوصی کرداروں میں وہ اخلاقی خوبیاں مجسّم کر دینے کی کوشش کی ہے جو مصنّف کے خیال میں انسان کے لیے بنیادی طور پر ضروری ہیں۔ ''میں احمق ہی سہی'' اس طرح الیوشا اپنے باپ سے مخاطب ہے ''......لیکن اگر میں غلطی پر بھی ہوتا ہوں تو خلوص اور سچے دل سے ہوتا ہوں۔'' دستوئیفسکی ان خوبیوں کی بڑی قدر کرتا تھا اور اسی لیے روس کی ''نئی نسل'' نے سب سے پہلے مصنّف کی تلاش کے حیرت انگیز خلوص پر لبیک کہا۔

''ذلتوں کے مارے لوگ'' میں ایسا ایک کردار بھی ہے جو واضح ''سنجیدہ اہمیت'' کا حامل ہے۔ چھوٹی سی بچّی نیلی دستوئیفسکی کی تخلیقات کے مستقل نظریات کا ایک ایسا پہلا مجسّم اظہار ہے جس میں معصوم بچوں کے مصائب کا نقشہ کھینچا گیا ہے اور جو مصنّف کی ہم عصر تہذیب کی مجرمانہ حیثیت کی کوئی صفائی قبول نہیں کرتا۔ یہ نظریہ چھن کر، تقسیم ہو کر اور زیادہ واضح ہو کر مختلف خاکوں اور مختلف حالات میں منظرِ عام پر آئے گا۔

غیر معمولی بچّی کے کردار اور اس سے متعلق تمام خاکے کی ترتیب بندی۔۔۔ادبی و کتابی اور رومانوی ہے۔ اسلوب بیان سے لے کر، جس میں مصنّف صورتِ حال کی غیر معمولی نوعیت پر زور دیتا ہے، یعنی کہ حسب نسب کے معمّے تک، جسے مصنّف نے مصنوعی انداز میں لمبا کھینچا ہے، یہ کردار احساس دلاتا ہے کہ وہ نیا نہیں ہے۔ مثال کے طور پر ڈکنس کے تعلق سے کسی پرانے کردار کی یاد دلاتا ہے۔ لیکن دیوانگی کی حد تک بچّی کے شعوری احتجاج کا تناؤ اسے ایک ایسے مخصوص بچے میں تبدیل کر دیتا ہے جو دستوئیفسکی کی اپنی اختراع ہے۔ یہ ان ''سوچ میں غرق'' بچوں میں سے ایک ہے جو اگر زندہ بچ رہے تو ان میں سے بڑے ہو کر باغی (چاہے وہ اطاعت کا پرچار ہی کرتے رہے) اور مفکّر (چاہے وہ عقل پر لعنت ہی بھیجتے رہے) نکلے۔

اس بچّی نے اپنی قبل از وقت بدبختیوں کے عوض، عیسائی اخلاقیات اور زندگی کی کھری

حقیقتوں کے اس تضاد کا، جو لوگوں سے پیار، رحم اور درگزر جیسے اعلیٰ ترین اصولوں اور زندگی میں ان پر عمل درآمد کے عدم امکان میں موجود تھا اور جو دستوئیفسکی کو ساری عمر اذیت پہنچاتا رہا، نہ صرف احساس ہی کر لیا تھا بلکہ اس نے اپنے رویے اور الفاظ میں اس کا بھرپور اظہار بھی کیا۔

نیلی کی سخت دلی میں، پیار اور نگہداشت کے خلاف اس کی بغاوت میں، اس سے پیار کرنے والوں سے تحفہ قبول کرنے کی بجائے بھیک مانگنے کے لیے اس کے تیار رہنے میں، روزمرہ زندگی کی سادہ مثالوں کے ذریعے شر کی شر سے پیدائش کی جدلیات کو دکھایا گیا ہے۔ کیا یہ صحیح ہے، کیا پر خلوص مدد کو اس طرح دھتکار دینا مروت ہے؟ لیکن کیا انتہائی حد کی توہین کی نمائش۔۔۔ بے عزت ہوئے شخص کی ذلیل کرنے، بے عزت کرنے کی جوابی خواہش نہیں؟ نتاشا۔۔۔ نیلی۔۔۔ نیلی کی ماں۔۔۔ یہ بے عزت ہوئے لوگوں کی سخت دلی کے گہرا ہونے کا تسلسل ہے۔ باہمی توہین کے سلسلے کو توڑ دینے کی ضرورت ہے۔ اس سلسلے کو صرف پیار اور معاف کر دینے کی طاقت سے توڑا جاتا ہے۔ جیسے کہ پہلے بھی کہا گیا ہے ناول کے خاکے میں یہ کسی حد تک سادگی سے دکھایا گیا ہے۔ لیکن یہاں خیال سادہ ہرگز نہ تھا کیونکہ کبھی تو، کہیں تو ضرور اس لاانتہا سلسلے کو توڑ دینا چاہیے؟ اور اگر اسے وہ لوگ نہیں توڑیں گے جو انتہائی ایماندار ہیں اور جن کا ضمیر صاف ہے تو اسے کون توڑے گا؟

لیکن ناول میں یہیں کہیں ایسے سانچے میں ڈھلے ہوئے اور زور دے کر کہے ہوئے، ایسے الفاظ بھی ملتے ہیں جن میں ناقابلِ مصالحت احتجاج اور بغاوت کے نسخے موجود ہیں۔ ''اس کے پاس جانا اور اس سے کہہ دینا کہ میں مر گئی لیکن میں نے اسے بخشا نہیں''۔۔۔ یہ الفاظ نیلی مرنے سے پہلے ایوان پتروویچ کو پرانس والکوفسکی کے بارے میں کہتی ہے۔ معاف کر دینا چاہیے لیکن منع ہے، خوب ہے لیکن ناممکن ہے، اعلیٰ ترین ہے لیکن ناقابلِ حصول ہے: یہ ہیں خود دستوئیفسکی کے نکالے ہوئے نتائج۔ دستوئیفسکی کا ذاتی تجربہ اور ملک کا تاریخی تجربہ بغاوت اور مصالحت، احتجاج اور اطاعت کے مسائل کی طرف، ان کے تمام الجھاؤ اور تضاد کے ساتھ مصنّف کی توجہ مبذول کراتا تھا۔

''ذلتوں کے مارے لوگ'' میں فی الحال صرف ایک سوال سامنے لایا گیا ہے: انتہائی حد کی بدی سے بھرے شخص کے مقابلے میں کسی انسان کو کیا رویہ اختیار کرنا چاہیے؟ ''تنہا رہنا'' غریب رہنا اور محنت مزدوری کر لینا اور اگر مزدوری نہ ملے تو بھیک مانگ لینا، لیکن ان کے پاس نہ جانا۔۔۔ اس طرح نیلی کی ماں اپنی موت سے پہلے اسے سمجھاتی ہے۔ ماں کی محبّت سے بھری یہ نصیحت یہ بچی خود کئی بار

دہراتی ہے: ''ان کے پاس نہ جانا...... وہ بڑے سنگ دل اور خبیث لوگ ہیں، اور میری نصیحت تمہیں یہ ہے کہ غریب رہنا، محنت مزدوری کرنا، بلکہ بھیک بھی مانگ لینا لیکن اگر تمہیں کوئی بلانے آئے تو کہہ دینا۔۔۔''میں تمہارے ساتھ نہیں جاتی!''

''ذلتوں کے مارے لوگ'' میں بغاوت نہیں بلکہ رحم کا پرچار کیا گیا ہے لیکن ناول کے کردار''امیروں اور ظالموں'' کے تصورات کے خلاف روحانی احتجاج کے لیے بنیاد بناتے ہیں، ان تصورات سے نفرت پیدا کرتے ہیں۔

کچھ برس کے بعد''ذلتوں کے مارے لوگ'' کے پہلے قاری روس اور پیٹر برگ کے کئی واقعات میں ہیروؤں، شاہدوں اور ان لوگوں کی شکل میں سامنے آئے جنہوں نے ان واقعات میں حصہ لیا، ان کی بھینٹ چڑھ گئے اور جن کی زندگی ان واقعات پر محیط تھی۔ لگتا ہے کہ اس ناول کے چند پرجوش مقامات نے، شعریت بھرے کچھ اورق نے، اس کے دو تین کرداروں نے روس کی ان نوجوان نسلوں کے اخلاقی خدوخال ترتیب دینے میں ضرور اپنا رول ادا کیا ہوگا جن کا خاصا مردانہ ایثار، مادی آسائش کے سامنے غیر متزلزل اخلاق اور بے داغ ضمیر تھا۔

بعد میں یہ ناول ایک سوبیس سال کے دوران بار بار چھپتا رہا اور پڑھا جاتا رہا۔ ظاہر ہے، زمانے میں اسے کسی مختلف، کسی نئے تاثر کے ساتھ پڑھا گیا۔ کبھی وہ انسانی دلوں کے بہت قریب ہو جاتا تھا اور کبھی ان سے دور ہوتے ہوتے اجنبی ہو جاتا تھا۔

لیکن آج وہ پھر اس بچی بے قراری کے ساتھ پڑھا جاتا ہے جس میں بہت عرصہ پہلے کے معاملات اور روزمرہ زندگی کے واقعات کے لیے دلچسپی پائی جاتی ہے۔ قاری اس وقت کی مکاری اور خباثت کی سادہ لوح صاف گوئی پر اور چاہے ایک بڑے فنکار کے لیے ہی سہی کمزور ادبی خاکوں کی اجازت پر حیران ہوتا ہے۔ لیکن پھر یہ حیرت چند''پرجوش مناظر'' میں بے ساختہ جمالیاتی لطف، انسانی دکھوں کے لیے دل سوزی اور انوکھے تصورات کی ابدی اہمیت معلوم کر لینے کی خوشی سے مل جاتی ہے۔

OOO

(مشمولہ، ذلتوں کے مارے لوگ، فکشن ہاؤس لاہور، اشاعت ۲۰۱۳ء)

کافکا کی تخلیقات میں لایعنیت اور اُمید

البیئر کامیو / انیس ناگی

کافکا کا تمام ترفن اس میں ہے کہ وہ قاری سے مکرر مطالعہ کا مطالبہ کرتا ہے۔ اس کے انجام یا انجاموں کی عدم موجودگی ان وضاحتوں کی نشاندہی کرتی ہے جنہیں واضح لفظوں میں بیان نہیں کیا گیا ہوتا، لیکن جو قابل پذیرائی ہونے کے لیے کہانی کو ایک دوسرے زاویے سے پڑھنے کی ضرورت کو پیش کرتے ہیں۔ بعض اوقات ان کی تشریحوں کے دو امکانات ہوتے ہیں جہاں دوہرے مطالعہ کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ یہی چیز مصنّف چاہتا ہے۔۔۔ لیکن کافکا کے یہاں تمام تفاصیل کی وضاحت کرنا بے سود ہے۔ ایک علامت ہمیشہ عمومی ہوتی ہے خواہ اس میں انتقال کا عمل کتنا ہی قطعی کیوں نہ ہو، ایک فنکار اس میں صرف اس کی حرکت کو ہی بحال کر سکتا ہے، اس لیے کہ اس میں حرف بہ حرف ترجمانی نہیں کی گئی ہوتی۔ مزید برآں ایک علامتی تخلیق کے افہام سے مشکل اور کوئی چیز نہیں ہے۔ ایک علامت ہمیشہ اس سے ماورا ہو جاتی ہے جو اسے استعمال کرتا ہے، اور وہ اسے فی الحقیقت کچھ کہنے پر مجبور کرتی ہے جس کے اظہار سے وہ آشنا نہیں ہوتا ہے۔ اس ضمن میں اسے گرفت میں لانے کا سب سے یقینی طریقہ یہ ہے کہ اسے مشتعل نہ کیا جائے۔ تخلیق کا مطالعہ کسی ماقبل وجود تعصّب کے ساتھ نہ کیا جائے اور نہ اس کے مخفی تموجات کی جویائی کی جائے۔ خصوصاً کافکا کے حوالے سے اس کے اصولوں سے متفق ہونا ضروری ہے اور ڈرامہ تک اس کے خارجی عناصر اور ناول تک اس کی ہیئت کے ذریعے پہنچنا ضروری ہے۔

اوّلین نگاہ میں اور سرسری قاری کے لیے یہ وہ چونکا دینے والی مہمات ہیں جن کے مرتعش اور مستقل مزاج کردار ایسے مسائل کی تلاش میں کھوئے ہیں جن کی وہ تشکیل نہیں کرتے۔ ''مقدمہ''

میں "K" موردِالزام ہے لیکن وہ اپنے جرم سے آگاہ نہیں ہے۔ بے شک وہ اپنی صفائی پیش کرنا چاہتا ہے، لیکن کیوں؟ یہ وہ نہیں جانتا ہے۔ وکیلوں کے لیے اس کا مقدمہ مشکل ہے۔ لیکن اس دوران وہ محبّت کرنا، کھانا کھانا اور اخبار پڑھنا نہیں بھولتا ہے۔ پھر اس کا مقدمہ شروع ہوتا ہے۔ لیکن عدالت کا کمرہ بیحد تاریک ہے۔ یہ سب کچھ اس کی فہم سے باہر ہے۔ وہ محض یہ تصور کرتا ہے کہ وہ موردِالزام ہے، لیکن کیوں؟ اسے بمشکل حیرت ہوتی ہے۔ مختلف اوقات پر اسے بھی یہی شبہ ہوتا ہے اور وہ زندہ رہتا ہے۔ کچھ دیر بعد وہ خوش پوش اشخاص اسے تلاش کرتے ہوئے آتے ہیں اور اسے پیچھے پیچھے چلنے کے لیے کہتے ہیں۔ وہ اسے بے حد خلوص کے ساتھ کسی بے آباد مضافات میں لے جاتے ہیں، اس کا سر پتھر پر رکھ کر کاٹ دیتے ہیں۔ موت سے پہلے وہ سزا یافتہ انسان صرف یہی کہتا ہے: ایک کتے کی طرح۔

ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ایک کہانی جس کی واضح خصوصیت اس کا فطری پن ہے اس میں ایک علامت کے بارے میں کچھ کہنا مشکل ہے۔ لیکن فطری پن ایک ایسی مشکل نوع ہے جس کا افہام دِقّت طلب ہے۔ ایسی تخلیقات میں جن میں واقعہ قاری کو فطری معلوم ہوتا ہے۔ لیکن دوسری طرف ایسی کہانیاں بھی ہیں (جو یقیناً کم ہیں) جن میں کردار اسے فطری سمجھتا ہے جو کچھ اس پر بیت رہی ہوتی ہے۔ ایک غیر معمولی اور واضح تضاد کے ذریعے کردار کی مہمات جتنی غیر یقینی ہوتی ہیں کہانی اتنی ہی فطری معلوم ہوتی ہے۔ یہ اس خلیج کے ساتھ تناسب رکھتی ہے جسے ہم ایک شخص کی زندگی کی اجنبیت اور وہ سادگی جس کے ساتھ وہ اسے قبول کرتا ہے ان دونوں کے مابین محسوس کرتے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ فطری پن کافکا کا وصف ہے اور ہم قطعی طور پر یہ جانتے ہیں کہ ''مقدمہ'' کا کیا مفہوم ہے۔ لوگ اسے انسانی صورتحال کی تمثال سمجھتے ہیں۔ بے شک یہ بیحد آسان اور بیحد مشکل ہے۔ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اس ناول کی اہمیت کافکا کے لیے زیادہ خصوصی اور شخصی ہے۔ ایک حد تک وہ خود محوِکلام ہوتا ہے اگرچہ وہ ہمارے روبرو اعتراف کرتا ہے۔ وہ زندگی کرتا ہے اور سزا یافتہ ہے وہ ناول کے ابتدائی صفحات میں یہ جان جاتا ہے کہ اس کی تلاش اس دنیا میں ہے۔ وہ کسی تحیّر کے بغیر اس سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کرتا ہے وہ تحیّر کے اس فقدان پر کبھی تحیّر کا اظہار نہیں کرتا ہے۔ ان تضادات سے لایعنی تخلیق کی ابتدائی علامتوں کی شناخت ہوتی ہے۔ ذہن تجسیم میں اپنے ذہنی المیہ کی ترجمانی کرتا ہے اور یہ محض اس مسلسل تضاد کے ذریعے ہی ایسا کرسکتا ہے جو رنگوں کو ایسی قوت سے ہمکنار کرتا ہے

جوخلا کی ترجمانی کی صلاحیت دیتا ہے اور روزمرہ کی حرکات وسکنات کو ازلی خواہشات کی ترجمانی کی سکت دیتا ہے۔

اسی طرح ''قلعہ'' غالباً عملی مذہبیات ہے، لیکن یہ اولاً اپنی نجابت کی تلاش میں ایک روح کی شخصی مہمات ہیں۔ یہ اس شخص کی بھی مہمات ہیں جو چیزوں سے ان کے شاہانہ اسرار اور عورتوں میں خوابیدہ دیوتاؤں کی علامات کے بارے میں استفسار کرتا ہے۔ اسی طرح ''کایا کلپ'' یقیناً وضاحت کی اخلاقی قدر کی خوفناک تمثال کو پیش کرتی ہے۔ لیکن یہ اس شخص کے اس ناقابلِ حساب تحیّر کی پیداوار بھی ہے جسے یہ شعور ہے کہ وہ کسی کاوش کے بغیر جانور بن گیا ہے۔ اس بنیادی ابہام میں کافکا کا راز مخفی ہے اور غیر معمولی، شخصی اور کائناتی المیہ اور روزمرہ، لایعنیت اور منطق کے درمیان یہ لڑکھڑاہٹ شروع سے لے کر آخر تک اس تخلیق میں موجود رہتی ہے جو اسے اپنی بازگشت اور معنویت سے ہمکنار کرتی ہے۔ لایعنی تخلیق کے افہام کے لیے ان تضادات کا تعین اور ان اختلافات کا محاکمہ کرنا ضروری ہے۔

فی الحقیقت ایک علامت دو سطحیں اختیار کرتی ہے، تصورات اور احساسات کی دو دُنیاؤں اور جن میں ہم آہنگی کی ایک لغت موجود ہوتی ہے۔ اس لغت کی تشکیل بیحد مشکل ہے۔ لیکن رُو برو ہوتی ہوئی دو دنیاؤں کا وقوف پانا، ان کے مخفی تعلق کے اسرار تک پہنچنا ہے۔ کافکا کے یہاں ایک طرف روزمرہ اور دوسری طرف مافوق الفطرت اضطراب کی دو دُنیائیں ہیں۔ ''عظیم مسائل گلی میں جنم لیتے ہیں'' نطشے کے اس مشاہدے کا لامتناہی امکان ہماری معاونت کرسکتا ہے۔

انسانی صورتِ حال میں ایک بنیادی لایعنیت اور ایک سفاک نجابت موجود ہے۔ (اور یہ تمام ادبیات میں ایک پیش پا افتادہ چیز ہے) دونوں اس طرح ہم آہنگ ہوتی ہیں جیسے وہ فطری ہیں۔ میں پھر کہتا ہوں کہ دونوں اسی مضحکہ خیز افتراق میں اظہار پاتی ہیں جو ہماری روحانی بے اعتدالی کو بدن کی فانی مسرتوں سے جدا کرتا ہے۔ لایعنی چیز وہ ہے جسے اس بدن کی روح ہونا چاہیے جس سے وہ غیر معمولی حد تک متجاوز کر جاتی ہے۔ جو اس لایعنیت کی ترجمانی کرنا چاہتا ہے اسے اس کو متوازی تضادوں کے ذریعے زندگی سے ہمکنار کرنا ہوگا۔ پس اس طرح کافکا المیہ کا اظہار روزمرہ کے ذریعے اور لایعنیت کا اظہار منطق کے واسطے سے کرتا ہے۔ اگر ایک ایکٹر مبالغہ میں اعتدال سے کام لیتا ہے تو وہ المیہ کردار کو زیادہ موثر طریقے سے پیش کرسکتا ہے۔ اگر وہ متوازن رہتا ہے تو وہ

جوخوف پیدا کرے گا وہ غیر متوازن ہوگا۔۔۔۔اس اعتبار سے یونانی المیہ معلومات سے معمور ہے۔ ایک المیہ تخلیق میں مقدر کو ہمیشہ منطق اور فطرت کے روپ میں زیادہ بہتر طریقے سے محسوس کیا جاسکتا ہے۔ایڈیپس کے مقدر کا اعلان پہلے ہوجاتا ہے۔ یہ مافوق الفطرت طور پر طے شدہ ہے کہ وہ قتل کرے گا اور زناءالمحر مات کا مرتکب ہوگا۔ڈرامے کی تمام تر کوشش استخراج کے ذریعے اس منطقی نظام کو ظاہر کرنا ہے اور ہیرو کی بدنصیبی کو انجام تک پہنچانا ہے۔ہم پر صرف یہ ظاہر کرنا کہ غیر معمولی مقدر بمشکل خوفناک ہوتا ہے کیونکہ یہ غیر امکانی ہے۔اگر ضرورت روزمرہ کی زندگی، معاشرہ، مملکت اور مانوس جذبات کے نظام میں نمودار ہوتی ہے تو پھر خوف مقدس ہے۔ وہ بغاوت جو انسان کو مرتعش کر کے یہ کہنے پر مجبور کرتی ہے: یہ ممکن نہیں ہے، اس میں وہ بے محابا تیقّن موجود ہے کہ "یہ" ممکن ہے۔

یونانی المیہ کا تمام راز یا کم سے کم اس کا ایک پہلو اس میں مضمر ہے۔ کیونکہ اس کے علاوہ ایک پہلو اور بھی ہے جو معکوس طریقہ سے ہمیں کافکا کے افہام میں زیادہ مدد دے گا۔قلب انسانی میں ہر اس چیز کو جو اس کو شکستہ کرتی ہے اسے قسمت کا عنوان دینے کا رجحان ہے۔ بہرکیف، جدید انسان اس کی شناخت کرتے ہوئے اپنے آپ کو مستحسن قرار دیتا ہے۔اس کے برعکس یونانی المیہ کی "قسمتوں" اور یولیسس کی طرح ان حق یافتہ ہیروز کے بارے میں بہت کچھ کہا جاسکتا ہے جو بدترین مہمات میں اپنے آپ سے بچ جاتے ہیں۔اتھاکا کی طرف رجوع کرنا اتنا آسان نہیں تھا۔

ہر صورت میں اس مخفی شراکت کو یاد رکھنا چاہیے جو منطق اور روزمرہ کو المیہ سے متصل کرتی ہے۔اسی لیے "کایا کلپ" کا ہیرو سماسا سفری سیلز مین ہے۔اسی لیے اس غیر معمولی مہم میں، جس میں وہ کیڑے کا جون بدلتا ہے، اسے صرف یہی چیز مضطرب کرتی ہے کہ اس کا افسر اس کی عدم حاضری پر ناراض ہوگا۔اس کے بدن میں سے پَر اور شاخیں نکلتی ہیں، اس کی ریڑھ کی ہڈی خمیدہ ہوجاتی ہے۔ میں یہ نہیں کہوں گا کہ اسے حیرت نہیں ہوتی کیونکہ اس سے اثر زائل ہوجائے گا۔البتہ یہ کسی حد تک اس کی ناآسودگی کا باعث بنتے ہیں۔کافکا کا تمام تر فن اسی لحن کا حامل ہے۔ وہ اپنی مرکزی تخلیق "قلعہ" میں روزمرہ کی تفصیلات نمایاں طور پر نظر آتی ہیں، تاہم اس عجیب وغریب ناول میں کوئی چیز انجام کو نہیں پہنچتی ہے اور ہر چیز کا مکرر آغاز ہوتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر ایک روح کو درپیش مہم ہے جو اپنی نجابت کی تلاش میں ہے۔اس مسئلہ کی عمل کے ذریعے ترجمانی، عمومی اور خصوصی کی یہ اتفاقی مطابقت ان چھوٹی چھوٹی فنی مہارتوں میں شناخت کی جاسکتی ہے جو ہر عظیم خالق کا خاصہ ہوتی ہیں۔

’’مقدمہ‘‘ میں ہیرو کا نام سکمڈٹ یا فرانز کافکا ہوسکتا تھا لیکن اس کا نام جوزف "K" رکھا گیا ہے۔ وہ کافکا نہیں ہے تاہم اسے کافکا کہا جاسکتا ہے۔ وہ ایک درمیانے درجے کا یورپی ہے۔ وہ تمام دنیا کی مانند ہے لیکن وہ "K" کی اکائی ہے جو "X" کے بدن اور لہو سے مناسبت رکھتی ہے۔

اسی طرح اگر کافکا لایعنیت کا اظہار کرنا چاہتا ہے تو وہ استقامت سے کام لے گا۔ ہم اس احمق کی کہانی سے آشنا ہیں جو نہانے کے ٹب میں مچھلیاں پکڑ رہا تھا، ایک ڈاکٹر جو نفسیاتی علاج کے بارے میں نظریات کا حامل تھا اس نے اس سے پوچھا: کیا یہ کاٹتی ہیں؟ اس نے درشتی سے جواب دیا: نہیں احمق، یہ نہانے کا ٹب ہے، یہ بے ڈھنگی قسم کی کہانی ہے۔ لیکن یہاں ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ کس حد تک منطق کا تجاوز لایعنی کے تاثر سے منسلک ہے۔ فی الحقیقت کافکا کی دنیا وہ ناقابل شرح کائنات ہے جہان یہ وقوف رکھتے ہوئے کہ کچھ برآمد نہیں ہوگا اپنے آپ کو نہانے کے ٹب میں مچھلیاں پکڑنے کے تکلیف دہ تعیّش کی اجازت دیتا ہے۔

چنانچہ یہاں میں ایک تخلیق کی نشاندہی کرتا ہوں جو لایعنیت کے اصولوں کی حامل ہے۔ مثال کے طور پر جہاں تک ’’مقدمہ‘‘ کا تعلق ہے یہ مکمّل طور پر کامیاب ہے۔ بدن فتحیاب ہے۔ اس میں کسی چیز کی کمی نہیں ہے، نہ ہی ناقابلِ اظہار بغاوت کی (لیکن یہ وہ ہے جسے تحریر کہا گیا ہے) نہ ہی واضح اور خاموش مایوسی کی (لیکن یہ وہ ہے جسے تخلیق کہا جاتا ہے) نہ ہی رویے کی حیران کن آزادی کی جس کی مثال ناول کے کردار دمِ آخر تک بنے رہتے ہیں۔

تاہم یہ دنیا اتنی محدود نہیں ہے جتنی نظر آتی ہے۔ روئیدگی سے عاری اس دنیا میں کافکا امید کا تعارف عجیب طریقے سے کراتا ہے۔ اس اعتبار سے ’’قلعہ‘‘ اور ’’مقدمہ‘‘ ایک ہی معنویت کے حامل نہیں ہیں۔ وہ ایک دوسرے کی معنوی تکمیل کرتے ہیں۔ ایک سے دوسرے کی جانب رجوع کرنے کی ناقابلِ محسوس حرکت گریز کی دنیا کی لامحدود تسخیر کی نمائندگی کرتی ہے۔ ’’مقدمہ‘‘ ایک مسئلہ کو جنم دیتا ہے جسے ’’قلعہ‘‘ ایک اعتبار سے حل کرتا ہے۔ اول الذکر کسی نتیجے پر پہنچے بغیر نیم سائنسی طریقے سے بیان کرتا ہے، موخر الذکر ایک حد تک اس کی تشریح کرتا ہے۔ ’’مقدمہ‘‘ تشخیص کرتا ہے اور ’’قلعہ‘‘ ایک علاج کو تصور میں لاتا ہے۔ لیکن یہاں جو علاج تجویز کیا جاتا ہے وہ شفا نہیں دیتا ہے۔ یہ محض بیماری کو دوبارہ نارمل زندگی میں لے آتا ہے۔ یہ اس کے ایجاب میں مدد دیتا ہے۔ ایک اعتبار سے (ہم کرکیگار کے بارے میں سوچ سکتے ہیں) یہ لوگوں کو اس سے لطف اندوز ہونے دیتا ہے۔ ’’زمین پیما‘‘

اس اضطراب کے سوا کسی اور کو تصور میں نہیں لاسکتا جو اسے عذاب دیتا ہے۔ اس کے اردگرد کے لوگ اس خلا اور بے نام درد سے وابستہ ہوجاتے ہیں جیسے یہاں دکھ ایک حق یافتہ چہرہ لیے ہوئے نئے ملبوس میں ہے مجھے تمہاری کتنی ضرورت ہے فریڈہ "K" سے کہتی ہے، جب سے میں تمہیں جانتی ہوں میں تمہاری عدم موجودگی میں پریشان ہوجاتی ہوں۔ وہ دوررس علاج جو ہمیں اس سے محبت کرنے پر آمادہ کرتا ہے، جو ہمیں شکستہ کرتا ہے، وہ اسی بے ثمر دنیا میں امید کو پیدا کرتا ہے، یہ فوری جست جس سے ہر چیز بدل جاتی ہے بذاتِ خود ''قلعہ'' کا اور وجودی انقلاب کا راز ہے۔ بہت کم تخلیقات ''قلعہ'' کے مقابلے میں اتنی شدید حرکت کی حامل ہیں۔ "K" کو قلعہ زمین پیما مقرر کیا جاتا ہے۔ اور وہ گاؤں میں جا پہنچتا ہے۔ مگر گاؤں سے قلعہ تک رابطہ قائم کرنا ناممکن ہے۔ کئی سو صفحات میں "K" اپنا راستہ تلاش کرتے ہوئے، ہر طرح کے اقدام کرتے ہوئے، چالاکی اور موقعہ پرستی سے کام لیتے ہوئے، تنک مزاجی کے بغیر، ایک مضطرب یقین کے ساتھ فرائض سرانجام دیتا ہے جو اسے تفویض کئے گئے ہیں۔ یہ باب ایک ناکامی کا حل ہے اور ایک مکرر آغاز بھی ہے۔ یہاں منطق کی بجائے ایک مربوط ذہن کارفرما ہے۔ اس اصرار کی شدت اس تخلیق میں المیہ کی تشکیل کرتی ہے۔ جب وہ قلعہ میں ٹیلیفون کرتا ہے تو اسے مبہم ملی جلی آوازیں، قہقہے اور دور کے بلاوے سنائی دیتے ہیں۔ یہ اس کی امید کے فروغ کے لیے کافی ہیں، جس طرح گرمیوں میں آسمان پر آثار نمودار ہوتے ہیں یا جس طرح شام کے وقت پیدا ہونے والی توقعات ہمارے لیے جواز حیات پیدا کرتی ہیں۔ یہاں ہم کافکا کے خصوصی حزن سے آشنا ہوتے ہیں۔ وہی جو حقیقت میں پروست کی تخلیق یا پلوطنس کے منظر میں ملتا ہے: ایک گم گشتہ جنت کے لیے یادرفتہ میں بہت افسردہ ہوں، اولگا کہتی ہے، جب برنابے نے مجھے بتایا کہ وہ صبح قلعہ میں جارہا ہے: یہ سفر غالباً بے سود ہے۔ یہ دن غالباً ہاتھ سے نکل گیا ہے اور یہ امید غالباً بے ثمر ہے۔ 'غالباً' کی معنویت کے لیے کافکا ساری تخلیق کی بازی لگا دیتا ہے۔ لیکن کچھ بھی حاصل نہیں ہوتا ہے، یہاں ازل کی تلاش بیحد ماہرانہ ہے اور کافکا کے یہ متحرک کردار ہمارے سامنے قطعی طور پر یہ تمثال پیش کرتے ہیں کہ اگر ہم اپنے انحرافات سے محروم ہوجائیں اور مقدس کی تولیدہ بے حرمتی کے سپرد کر دیے جائیں تو ہم کیا ہوں گے؟

''قلعہ'' میں روزمرہ کی اطاعت ایک اخلاقی قدر بن جاتی ہے "K" کی عظیم خواہش قلعہ میں قبول کیا جانا ہے۔ اسے اکیلے حاصل نہ کرنے کے بعد وہ اجنبی کے طور پر اپنی حیثیت ختم کرنے

کے لیے، جس کا اسے ہر کوئی احساس دلاتا ہے۔ گاؤں کا مکین بننے کی رعائت حاصل کرنا چاہتا ہے وہ ایک پیشے کا، ایک گھر کا، ایک نارمل آدمی ہونے کا اور ایک صحت مندانہ زندگی کا خواہشمند ہے۔ وہ اپنی دیوانگی کو مزید برداشت نہیں کرسکتا ہے۔ وہ معقولیت کا متمنی ہے۔ وہ اس لعنت کو ختم کرنا چاہتا ہے جو اسے گاؤں میں اجنبی کا رتبہ دیتی ہے۔ اس لحاظ سے فریڈا کا واقعہ اہمیت کا حامل ہے۔ اگر وہ اس عورت کو اپنی داشتہ بنالیتا ہے جس کے ماضی کی بدولت قلعہ کے اہلکار اس سے واقف ہیں۔ وہ اس سے جو کچھ حاصل کرتا ہے وہ اس سے ماورا ہو جاتا ہے۔ جبکہ وہ اس امر سے واقف ہے جو ہمیشہ کے لیے اسے قلعہ کے لیے نااہل بنا دیتا ہے۔ یہ ہمیں کرکیگار کی ریجنا اولسان سے عجیب وغریب محبّت کی یاد دلاتی ہے۔ بعض لوگوں میں ابد کی آگ اتنی روشن ہوتی ہے کہ وہ ان کے قرب میں موجود لوگوں کے دل کو جلا دیتی ہے۔ اسی طرح ''قلعہ'' کا موضوع جو کچھ خدا سے نہیں ہے وہ خدا سے منسوب کرنے کی غلطی ہے۔ لیکن کافکا کے لیے یہ غلطی نہیں ہے۔ یہ ایک نظریہ اور ایک جَست ہے۔ کوئی بھی چیز ایسی نہیں ہے جو خدا سے نہیں ہے۔

زیادہ اہم واقعہ یہ ہے جب ''زمین پیا'' برنابس بہنوں کی طرف رجوع کرنے کے لیے فریڈا سے قطع تعلق کر لیتا ہے۔ کیونکہ برنابس خاندان ہی گاؤں میں ایک ایسا ہے جس سے نہ صرف گاؤں والوں نے بلکہ قلعہ والوں نے قطع تعلق کیا ہوا ہے۔ بڑی بہن امالیا قلعہ کے ایک اہلکار کی شرمناک تجویز مسترد کر دیتی ہے۔ بعد میں اسے غیر اخلاقی سراپ ہمیشہ کے لیے خدا کی محبّت سے محروم کر دیتا ہے۔ خدا کے لیے اپنی عزت کو قربان نہ کرنا اپنے آپ کو اس کے الطاف سے محروم رکھنے کے مترادف ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ یہی تصور ہمیں وجودی فلسفہ میں ملتا ہے: اخلاقیات کے برعکس حقیقت۔ یہاں چیزیں دوررس نتائج کی حامل ہیں۔ کیونکہ جو راستہ کافکا کا ہیرو طے کرتا ہے وہ یہ فریڈا سے برنابس کی طرف جانے کا راستہ ہے اور یہی راستہ پُر یقین محبّت کو جاتا ہے جو لایعنیت کو دیوتا بنانا چاہتی ہے۔ یہاں پھر کافکا کا تصور کرکیگار کے تصور سے جا ملتا ہے۔ یہ حیران کن نہیں ہے کہ برنابس کی کہانی اس کتاب کے آخر میں ہے۔ ''زمین پیا'' کی آخری کوشش اس کے ذریعے خدا کا ادراک ہے جس کا وہ انکار کرتا ہے'' جس وہ شناخت ہماری حسن اور اچھائی کی انواع کی بجائے اپنی لاتعلقی کے کھوکھلے اور مکروہ چہروں، اپنی نفرت اور ناانصافی کے ذریعے کرتا ہے۔ یہ اجنبی قلعہ میں اپنی ایجابیت چاہتا ہے، اپنے سفر کے اختتام پر زیادہ اجنبیت محسوس کرتا ہے اور اس مرتبہ وہ اپنے آپ

سے بے وفائی کرتا ہے، وہ اندر رسائی حاصل کرنے کے لیے منطق، ذہنی حقائق اور اخلاق کو خیر باد کہتا ہے، وہ مقدس الطاف کے صحرا میں صرف اپنی دیوانی امید کے لطف کو محسوس کرتا ہے۔

یہاں لفظ ''امید'' کو مضحکہ خیز معانی میں استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ اس کے برعکس کافکا نے جس صورتِ حال کو بیان کیا جاتا وہ زیادہ المناک ہے اور اس سے امید زیادہ مستحکم اور شدید ہو جاتی ہے۔ ''مقدمہ'' جتنا ہی زیادہ حقیقی طور پر لایعنی ہے ''قلعہ'' میں یہ ''جست'' اتنی ہی پُرجوش پُراثر اور غیر حق بجانب ہے۔ لیکن ہم یہاں وجودی تصور کے تضاد کی اس حقیقی حالت کو دیکھتے ہیں جس کا ظہار کرکیگارنے کیا ہے۔ ہمیں زمینی امیدوں کو ختم کر دینا چاہیے، اسی طرح ہم حقیقی امید سے محفوظ رہ سکتے ہیں اور اس سے ہم یہ مراد لے سکتے ہیں کہ ''قلعہ'' کی تحریر کے لیے ''مقدمہ'' کی تخلیق ناگزیر تھی۔

وہ بہت سے لوگ جنہوں نے کافکا کا ذکر کیا ہے انہوں نے اس کی تخلیق کو ایسے آدمی کی ناامیدی کی پکار سے تعبیر کیا ہے جس کے پاس کوئی تدبیر نہیں ہے۔ لیکن یہ بات اصلاح طلب ہے۔ امید اور پھر امید موجود ہے۔ ہنری بورڈو کی رجائی تخلیق میرے لیے خصوصاً حوصلہ شکن ہے کیونکہ اس میں مصیبت زدہ دلوں کو کسی چیز کی اجازت نہیں ہے۔ اس کے برعکس مالرو کا تصور کسی بندش کے بغیر ہے۔ لیکن ہر دو صورتوں میں اسی امید اور ناامیدی کا مسئلہ زیرِ بحث نہیں ہے۔ میں صرف یہ دیکھتا ہوں کہ لایعنی تخلیق بذاتِ خود اس بے وفائی کی طرف لے جاتی ہے جس سے میں گریز کرنا چاہتا ہوں وہ تخلیق جو ایک بنجر صورتِ حال کی بے اثر تکرار تھی، جو فانی کی واضح تمجید کو ایک شکل دینی ہے۔ خالق اپنے آپ کو اس سے جدا نہیں کر سکتا ہے۔ یہ وہ المیہ کھیل نہیں ہے جسے ایسا ہونا چاہیے تھا۔ یہ خالق کو زندگی کی ایک معنویت دیتی ہے۔

تمام صورتوں میں یہ ایک غیر معمولی بات ہے کہ ایک ہی طرح کے ایقان سے پیدا شدہ تخلیقات، جیسی کہ کافکا، کرکیگار یا چستوف کی ہیں، یا وجودی فلسفیوں یا ناول نگاروں کی ہیں، ان کے بارے میں مختصر طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ تمام لایعنیت کی طرف رجوع کرتی ہیں اور انجام کے طور پر امید کی بے پایاں پکار میں منتج ہوتی ہیں۔

وہ اس خدا سے ہم آغوش ہوتی ہیں جس کا وہ انکار کرتی ہیں۔ انکسار کے ذریعے امید در آتی ہے کیونکہ اس وجود کی لایعنیت انہیں مافوق الفطرت حقیقت سے کچھ زیادہ کا یقین دلاتی ہے۔ اگر یہ راستہ خدا کی طرف لے جاتا ہے تو بہرکیف اس کا کوئی انجام ہے جس صبر اور استقامت کے

ساتھ کرکیگار، کافکا اور چستوف کے ہیرو اپنے راستوں پر دوبارہ چلتے ہیں، وہ اس تیقن کی ایک اعلیٰ قوت کے غیر معمولی ضامن ہیں۔

کافکا اپنے خدا کو اخلاقی نجابت، شہادت، نیکی اور وحدت سے متّصف نہیں کرتا ہے لیکن وہ زیادہ بہتر طریقے سے اس کی آغوش میں جا گرتا ہے۔ لایعنیت کا اعتراف کیا جاتا ہے، اسے قبول کیا جاتا ہے، آدمی یہاں دستبردار ہوجاتا ہے اور اس لمحہ سے ہم یہ جان لیتے ہیں کہ اب وہ لایعنیت کا حامل نہیں ہے۔ انسانی صورتِ حال کی حدود میں اس سے عظیم تر امید کون سی ہوسکتی ہے جو اس صورتحال سے گریز کرنے کی اجازت دیتی ہے؟ میں ایک مرتبہ پھر دیکھتا ہوں کہ متداول رائے کے برعکس وجودی تصور ایک لامحدود امید کا حصہ ہے جس نے قدیم عیسائیت اور اچھی خبر کے اعلان کے وقت قدیم دنیا میں حرکت پیدا کی تھی۔ لیکن اس جست میں جو تمام تر وجودی تصور کی خصوصیت کو پیش کرتی ہے، اس اصرار میں کسی سطح کے بغیر اس الوہیت کے جائزے میں، ہم وضاحت کے اس نشان سے کیونکر انکار کرسکتے ہیں جو خود دستبردار ہوجاتا ہے؟ محض یہ دعویٰ کیا جاتا ہے کہ تفاخر اپنے آپ کو بچانے کے لیے دستبردار ہورہا ہے۔ یہ انکار بارآور ثابت ہوگا۔ لیکن اس سے تبدیلی پیدا نہیں ہوتی ہے۔ اخلاقی وضاحت کو ہر طرح کے تفاخر کی طرح بنجر کہہ کر میری نگاہوں سے گرایا نہیں جاسکتا ہے کیونکہ ایک صداقت بھی اپنی تشریح کی بدولت بنجر بن جاتی ہے۔ تمام حقائق اسی طرح ہوتے ہیں۔ ایسی ایک دنیا میں جہاں سب کچھ مفروض ہے اور کسی ایک کی وضاحت نہیں کی گئی ہے اس میں مابعد الطبیعات یا کسی ایک قدر کا بارآور ہونا معنویت سے تہی ایک تصور ہے۔

بہرکیف ہم دیکھتے ہیں کہ کافکا کی تخلیقات تصور کی کس روایت میں اپنا مقام بناتی ہیں ''مقدمہ'' سے ''قلعہ'' کو ناگزیر پیش قدمی سے تعبیر کرنا ذہانت پر دلالت کرتا ہے۔ جوزف k اور ''زمین پیما'' جو دو قطب ہیں وہ کافکا کو اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ میں اس کے لہجے میں بات کرتا ہوا یہ کہوں گا کہ اس کی تخلیق غالباً لایعنیت کی حامل نہیں ہے لیکن یہ ہمیں اس کی شان وشوکت اور اس کی آفاقیت کے مشاہدے سے محروم نہیں کرتی ہے۔ وہ امید سے غم کے اور بے جگر دانش سے ارادی نابینے پن کے روزمرہ راستہ کو بھرپور طریقے سے پیش کرنے سے جنم لیتی ہے۔ اس کی تخلیق اس حد تک آفاقی ہے (لیکن ایک حقیقی تخلیق آفاقی نہیں ہوتی ہے) کہ یہ انسانیت سے فرار ہوتے ہوئے آدمی کے جذباتی چہرے کی ترجمانی کرتی ہے جو اپنے تضادات سے اپنے اعتقاد اور اپنی بے ثمر اُمیدوں سے

امید کا جواز تلاش کرتا ہے اور زندگی کو موت کی ایک خوفناک کارآموزی سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ آفاقی ہے کیونکہ یہ مذہبی وجدان کی حامل ہے۔ جس طرح تمام مذاہب میں آدمی اپنے بوجھ سے آزاد ہو جاتا ہے۔ لیکن اگر میں اس سے آشنا ہوں، اگر میں اس کی تعریف کر سکتا ہوں تو میں یہ بھی جانتا ہوں کہ میں آفاقیت کی بجائے صداقت کی تلاش میں ہوں۔ ہو سکتا ہے کہ ان دونوں میں مطابقت کا کوئی امکان نہ ہو۔

ہم اس اسلوبِ نظر کو زیادہ بہتر طریقے سے سمجھ سکتے ہیں اگر میں یہ کہوں کہ حقیقی نااُمیدی کا تصور اپنے متضاد اصول سے شرح پاتا ہے اور المیہ تخلیق مستقبل کی تمام امیدوں کو جلاوطن کرنے کے بعد، مسرور آدمی کی زندگی کو بیان کرتی ہے۔ جتنی ہی زندگی پُرجوش ہے اس سے محروم ہونے کا تصور اتنا ہی لایعنی ہے۔ غالباً نطشے کی تخلیقات میں اس شاندار بنجر پن کے راز کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں نطشے ہی واحد فنکار ہے جس نے لایعنیت کی جمالیت سے انتہائی نتائج متخرج کیے ہیں کیونکہ اس کا قطعی پیغام ایک بنجر اور فاتحانہ وضاحت میں اور کسی فوق الفطرت دلاسے سے شدید انکار میں مضمر ہے۔

جو کچھ اوپر بیان کیا گیا ہے وہ اس مضمون کی ترتیب میں کافکا کا تخلیق کی بنیادی اہمیت کی وضاحت کے لیے کافی ہے۔ یہاں ہم انسانی تصور کے حدود تک جا پہنچتے ہیں۔ بھرپور الفاظ میں یہ کہا جا سکتا ہے اس تخلیق میں جو کچھ ہے وہ بنیادی حیثیت کا حامل ہے۔ بہر کیف ہر صورت میں یہ لایعنیت کے مسئلہ کو کلیت سے پیش کرتی ہے۔ اگر ان نتائج کا ہمارے ابتدائی ملاحظات سے، ہیئت کے مواد سے اور ''قلعہ'' کے مخفی معانی کا اسکے فطری فن کے سانچے سے جس میں اسے "K" کے جذباتی تفاخر سے معمور تلاش کا اس کے روزمرہ کے تناظر سے تقابل کیا جائے تو پھر ہم اس کی عظمت کا ادراک کر سکتے ہیں۔ کیونکہ اگر یادرفتہ انسانی عنصر کی علامت ہے تو پھر شاید کسی اور نے تاسف کے ان عفریتوں کو اتنی وسعت اور ایسے قالب سے ہمکنار نہیں کیا ہے۔ لیکن یہ محسوس کیا جا سکتا ہے کہ لایعنی تخلیق جس غیر معمولی حشم کی متقاضی ہوتی ہے وہ یہاں دستیاب نہیں ہے۔ اگر فن کی طبع میں عمومی کو خصوصی سے اور قطرہ آب کے فانی عدم کو اس کی روشنیوں کی نمائش سے متصل کرنا ہے تو پھر لایعنی مصنف کی شان و شوکت کو زیادہ حقیقی طریقے سے اس فاصلے سے جانا جا سکتا ہے جو وہ ان دو دنیاؤں کے درمیان قائم کرتا ہے۔ اس کا راز اس خصوصی نقطہ کی دریافت ہے جہاں یہ دونوں اپنے عظیم ترین

تناسب میں ایک دوسرے سے روبرو ہوتی ہیں۔

حقیقت تو یہ ہے کہ انسان اور انسانیت کے اس اقلیدسی مقام کو سچے دل والے ہر جگہ ڈھونڈ لیتے ہیں، ڈان کہوٹے اور فاؤسٹ فن کی ممتاز تخلیقات ہیں، اس لیے کہ وہ ایک لامحدود شکوہ کی اپنے زمینی ہاتھوں سے نشاندہی کرتی ہیں۔ تاہم ہمیشہ ایک لمحہ ایسا آتا ہے جب ذہن ان حقائق کی تردید کرتا ہے جنہیں یہ ہاتھ چھو سکتے ہیں۔ ایک لمحہ آتا ہے جب تخلیق کا المیہ عنصر ختم ہو جاتا ہے، اس پر محض سنجیدگی سے غور کیا جاتا ہے۔ پھر انسان امید سے تعلق استوار کرتا ہے۔ لیکن یہ اس کی دردسری نہیں ہے۔ اس کا تعلق تباہی سے گریز کرنا ہے۔ تاہم اس ساری کائنات کے خلاف کافکا کی شدید کارروائی کے نتیجے کے طور پر مجھے یہی کچھ دستیاب ہے۔ اختتام کے طور پر اس کا ناقابلِ یقین فیصلہ یہ مکروہ اور پریشان کن دنیا ہے جہاں ہر تنکہ امید کا حوصلہ رکھتا ہے۔

○○○

(مشمولہ ''سیسیفس کی کہانی'' از البیئر کامیو، ترجمہ: انیس ناگی، ص ن، پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۰ء)

جوزف K: ایک کافکائی کردار

Adolto Sanchez Vazwuez / یاسر جواد

اس مضمون میں ہم فرانز کافکا کی بھر پور اور پر پیچ دنیا میں اس کے مرکزی کرداروں میں سے ایک کردار کے توسط سے داخل ہونا چاہتے ہیں۔ آئیے اس دنیا کے باسی جوزف K کے ہاتھوں میں ہاتھ ڈالے سفر کے لیے کوچ کرتے ہیں۔

لیکن آئیے پہلے اپنے ہیرو کو اس سوال کا جواب دیتے ہوئے متعارف کرائیں: جوزف K کون ہے؟ وہ پراگ (Prague) کے ایک بنک میں ملازم ہے۔ ہمیں اس کے ماضی کے متعلق کچھ معلوم ہے نہ ہی کبھی جان سکیں گے: مرکزی کردار متعارف کرانے کے لیے یہ کافکا کا مخصوص انداز ہے۔ جوزف K سے جونہی ہماری شناسائی ہوتی ہے ہم محسوس کرتے ہیں کہ بطور بنک اہل کار نوکری میں اس کی زندگی کسی اچانک تبدیلی کے بغیر دھیمی دھیمی بہہ رہی ہے اور درحقیقت یہ اس کا اپنا ماحول ہے۔ اس کے وجود کا وہ مبہم سا روزمرہ کا تسلسل یکایک غیر متوقع طور پر ٹوٹتا ہے۔ اس کی وجہ دیکھنے میں ایک معمولی سا بے لطف معاملہ ہے جسے چند الفاظ میں بیان کر دیا گیا، انہی الفاظ کے ساتھ K سے ہمارا پہلی مرتبہ تعارف ہوتا ہے: ''کوئی جوزف K کے متعلق ضرور جھوٹ بول رہا ہوگا جسے ایک خوشگوار صبح کو بنا جرم گرفتار کر لیا گیا۔'' وہ اپنے آپ کو بے گناہ سمجھتے ہوئے اس اکتا دینے والے اور مضحکہ خیز معاملے کا جلد از جلد تصفیہ کرنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن اس جیسے کسی معمولی سے کیس کا تصفیہ بھی اس زمانے میں آسٹرو ہنگریئن سلطنت والے پراگ کی تنگ دلانہ عدالتی بیوروکریسی کے ناقابلِ سلجھاؤ جال میں داخل ہوئے بغیر نہیں ہو سکتا تھا۔ تصفیہ منطقی اعتبار سے تو اپنے اختیار میں نظر آتا ہے لیکن ملزم اس پھیلے ہوئے اور غیر واضح عدالتی تنظیم کی چھاتی میں جتنا زیادہ نیچے اترتا ہے اتنا ہی

زیادہ مغالطہ آمیز ہوتا چلا جاتا ہے۔

ایک سال بعد کسی روز K کے گھر میں دو اجنبی وارد ہوتے ہیں، عدالت کی سنائی ہوئی سزا کو عملی جامہ پہنانے کے لیے جسے وہ کبھی جان سکنے کے قابل نہ ہو سکا۔ ایک الگ تھلگ اور ویران جگہ پر پتھر کی کان کے نزدیک لے جا کر 'غیر واضح ہے' یہ تسلیم کرنے کی خواہش کئے بغیر کہ قانونی کارروائی اختتام پذیر ہو رہی ہے: ''کیا اس کی مدد کے لیے کوئی آنے والا تھا؟ اس کے حق میں کچھ دلائل باقی تھے جنہیں غلطی سے نظر انداز کر دیا گیا ہو؟ یقیناً ایسا ہی ہوگا! منطق بے شک غیر متزلزل ہے لیکن یہ کسی ایسے آدمی کا مقابلہ نہیں کر سکتی جو جینا چاہتا ہو۔ کہاں تھا وہ جج جسے وہ آج تک نہیں دیکھ سکا؟ کہاں تھی وہ عدالت جس تک کبھی نہیں پہنچ سکا تھا؟'' لیکن اس کے بعد دونوں میں سے ایک جلاد نے اس کے دل میں دو مرتبہ چاقو اتار کر اس کی زندگی کا خاتمہ کر دیا اور اس موقع پر جوزف اپنی موت کے غیر انسانی کردار سے آگاہ ہوتا ہے، اگرچہ اسے وجہ نہیں معلوم۔ شاید اس لیے کہ وہ اپنی زندگی کے غیر انسانی کردار سے بھی کبھی آگاہ نہیں رہا۔ ''بجھتی ہوئی آنکھوں کے ساتھ K ابھی تک ان دونوں کو اپنے بالکل سامنے گال سے گال جوڑ کر اپنا انتہائی اقدام دیکھتے ہوئے دیکھ سکتا تھا۔'' کتے کی موت'' اس نے کہا۔ یوں لگا جیسے اس کا مطلب تھا کہ ذلت کی موت اسے مرنے بھی نہیں دے گی۔'' ناول کے ان اختتامی الفاظ کے ساتھ ہی ہم K کو ایک ایسی موت کا شکار ہوتے دیکھتے ہیں جو کسی ایسے وجود کے شایان شان نہیں جسے اس نے ہمیشہ معتبر سمجھا تھا۔

جس ناول میں یہ انوکھی کہانی بیان کی گئی اس کا عنوان ''دی ٹرائل'' ہے۔ دراصل یہ سارا ناول ایک ملزم کا ٹرائل بیان کرتا ہے۔ یہ ٹرائل ایک فردِ جرم سے شروع ہوتا ہے جس کی تفصیلات وہ کبھی نہ جان سکا، جسے اس نے بے بنیاد قرار دیا، جس کے پیچھے ایک نظر نہ آنے والی عدالت ہے۔ عدالتی نظام کے دشوار گزار، غیر مختتم اور پُراسرار زینوں پر چڑھ جانے کے بعد بھی وہ کچھ نہ جان سکا۔ ٹرائل معروضی طور پر پیش نہیں کیا گیا لیکن یہ مرکزی کردار میں، اس کی بڑھتی ہوئی تشویشوں اور پریشانیوں میں، اس کے مقدر کے لاتعداد موڑوں اور چکروں سے منعکس ہوتا ہے۔ یہ ناول زندگی کا دورانیہ یا عرصہ بھی ہے، جو ایک معمولی سے معاملے سے شروع ہوتا ہے اور ہر لحظہ بڑھتی ہوئی پُراسرار اور ڈرامائی اہمیت اختیار کر لیتا ہے اور خود کو موت کی ایک دہشت ناک جہت میں کھو کر ختم ہوتا ہے۔ ناول سیدھے سادے انداز میں دو باتوں کے درمیان حرکت کی نشاندہی بھی کرتا ہے: ایک معمولی سی

شاید کسی مغالطے کے باعث، واضح وجہ کے بغیر K کی گرفتاری اور دوسری ملزم کی موت ہے۔ ملزم اپنی موت کو کتے کی موت کی خصوصیات سے تشبیہ دے کر اسے معمولی پن کی جہت سے نکال کر معنی خیز بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ ان دو واقعات کے درمیان K کی حراست اور ہلاکت ایک ناگزیر سنگدل تعلق ہے جسے جوزف K کبھی بھی نہیں پہچان پاتا۔ اس لیے نظروں سے اوجھل اس مشین کو روکنے کے لیے اس کی جرأت مندانہ کوششیں اندر ہی اندر اس کی قبر کھود رہی ہے۔

دی ٹرائل صرف ایک جہت رکھتا ہے، مرثیہ نگاری' کوئی یہ کہہ سکتا ہے کہ اس کا مرکزی کردار اتنا جوزف K نہیں جتنا کہ ٹرائل بذاتِ خود۔ دراصل اس ناول میں ہمارا جس سے بھی سابقہ پڑتا ہے وہ صرف اس یک جہتی تعلق میں موجود ہے۔ اور جیسا کہ ہم آگے دیکھیں گے، جوزف K بھی ایک ایسا شخص ہے جو صرف ایک سطح پر ہی زندہ ہے۔

''ناول کا مصنّف کافکا 3 جولائی 1883 میں پیدا ہوا۔ اس نے قانون کی ڈگری حاصل کی اور کئی برس تک ایک انشورنس کمپنی میں ملازمت کرتا رہا۔ لیکن اس کی سچی تمنا لکھنے کے لیے موزوں وقت تلاش کرنا تھی۔ یوں اس نے دو پرتوں والی زندگی گزاری، ہمیشہ اپنی ''سچی'' زندگی کی لاحاصل کوشش کرتے ہوئے۔''

''میں ایک سوشل سیکیورٹی آفس میں نوکری کرتا ہوں۔ ان دونوں پیشوں میں کبھی بھی ہم آہنگی نہیں ہو سکتی، یا انہیں ایک دوسرے کے برابر کھڑا نہیں کیا جا سکتا۔ ایک میں تھوڑی سی مسرت دوسرے کے لیے ایک عظیم بدقسمتی کے مترادف ہے۔ اگر کسی رات کو بہت اچھی چیز لکھتا ہوں تو اگلے روز آفس میں جھلستا رہتا ہوں اور کوئی کام ٹھیک سے نہیں کر پاتا۔ یہ سلسلہ روز بروز زیادہ اذیت ناک ہوتا جا رہا ہے۔ دفتر میں اپنے خارجی فرائض انجام دیتا ہوں لیکن داخلی نہیں، اور ہر ادھورا داخلی فرض غیر مختتم تکلیف کا سبب بن جاتا ہے۔''

وجود کا یہ انتشار، جسے کافکا نے خود بھی تکلیف کے ساتھ سہا، جوزف K کے مجرد مقدر کو سمجھنے کے لیے ایک اہم کنجی بن کر ابھرتا ہے: جیسا کہ ہم آگے چل کر وضاحت کریں گے۔

دو بدوئی کی پریشان کن کیفیت میں، جسے اس نے اپنے داخلی اور خارجی فرائض سے موسوم کیا، کافکا نے اپنی کچھ اہم ترین تخلیقات کیں: امریکہ، میٹامارفوس (کایا کلپ) اور دی ٹرائل (

موخرالذکر 1914ء سے 1915ء کے درمیان)۔ وہ تین مرتبہ معاشقوں کا شکار ہوا اور ہر مرتبہ اس خوف سے شادی کرنے سے انکار کر دیا کہ یہ اس کی ادبی سرگرمیوں کی ضروریات پوری کرنے کی راہ میں رکاوٹ کا باعث ہوگی۔ جب اس کی بیمار طبیعت پوری طرح واضح ہوئی تو یہ خوف اور بھی زیادہ بڑھ گیا۔ 1920 کے بعد اس کی صحت زوال پذیر ہوگئی۔ 1923ء میں عشق ایک مرتبہ پھر اس کی زندگی میں آن دھمکا اور قبل ازیں جس بات کو اس نے اپنی تخلیقی زندگی کے لیے خطرہ قرار دیا تھا اسی کی جانب ثابت قدمی اور امید کے ساتھ بڑھنے کا فیصلہ کیا لیکن 1924_1923ء کے موسمِ سرما میں تپ دق نے اس کی گرتی ہوئی صحت کو مزید ابتر کر دیا اور وہ 3 جون 1924ء میں مر گیا۔

کافکا کی تخلیقات نے ایک غیر محفوظ اور عجیب مقدر پایا۔ اس کی زندگی میں صرف چند ایک کی اشاعت ہوئی تھی لیکن ان میں سے کوئی بھی زیادہ اہم نہیں۔ 1921ء میں اس نے اپنی تحریر کردہ وصیت میں کہا تھا کہ اس کا سارا لکھا ہوا کام بلا استثنیٰ تلف کر دیا جائے۔ اس کی خواہش کی تکمیل کرنے سے انکار کرتے ہوئے اس کے قریبی دوست میکس براڈ نے کافکا کا کام تھوڑا تھوڑا کر کے شائع کرنا شروع کر دیا، جس میں ''دی ٹرائل'' اور 1910ء سے 1923ء کے دوران لکھی گئی تحریریں شامل تھیں جو ''ڈائریز'' کے عنوان سے شائع ہوئیں۔ ان اشاعتوں نے جلد ہی ادبی حلقوں کی توجہ حاصل کر لی۔ لیکن کافکا کی شہرت خصوصاً جنگِ عظیم دوم کے دوران اور اس کے بعد چھوٹے چھوٹے ستائشی حلقوں کی حدود کو پار کرتی ہوئی بامِ عروج پر پہنچی۔

کافکائی دنیا کی توضیح:

تخلیقات کی اشاعت ہونے کے فوراً بعد سے ہی کافکا نہایت مختلف توضیحات کا موضوع بنا رہا ہے۔ ''اس کے باپ کے نام خط'' کی اشاعت نے تحلیلی نفسیات (Psycho Analysis) توضیح کو تحریک دی۔ چیکوسلواکیہ سے تعلق رکھنے والے اس زبردست لکھاری کی ساری تحریروں کو اس ایک خط کی روشنی میں جانچا گیا، جو 1919ء میں لکھا گیا تھا۔ اور اسے تحلیلی نفسیات کا ایک نادر غیر مترقبہ قرار دیا گیا۔ یہ غیر واضح، معماتی اور الجھاؤ والا لکھاری اس وقت صاف اور شفاف ہو گیا جب اسے اس کے سماجی اور تاریخی حوالے سے باہر نکال کر اس کی پیچیدگی کو کم یا تنگ کر دیا گیا۔ باپ کے ساتھ کافکا کے تعلق کے ابہام کو ہر چیز کی توضیح کرنے کے لیے استعمال کیا گیا۔ یقیناً یہ ابہام موجود ہے اور کافکا

خود ہی اسے منظر عام پر لایا تھا۔ لیکن یہ کافکا کی دنیا کی کنجی ہونے سے بہت پرے ہے۔ ابہام بذاتِ خوداوڈیس کمپلیکس کے Schematic (اختراقی) اطلاق سے ماورا توضیح کا متقاضی تھا۔ یہ محض حسن اتفاق ہی نہیں کہ کافکا نے خود ہی، شاید ایسی کسی فاضل تسہیل کے خوف سے تحلیلی نفسیات کی حدود کی جانب توجہ دلائی۔

کافکا کے کام میں مذہبی خط وخال ڈھونڈنے کی کوشش کی مثال سب سے بڑھ کر میکس براڈ کی لکھی ہوئی سوانح عمری میں ملتی ہے۔ اس توضیح کے مطابق کافکا کسی مطلق دنیا میں یقین نہیں رکھتا تھا۔ مطلق وجود ہے، لیکن انسان اور خدا کے درمیان ایک ابدی غلط فہمی بھی موجود ہے۔ میکس براڈ اپنے اس دعوے کی حمایت میں کچھ مثالیں پیش کرتا ہے اور جو چند ایک اس نے پیش کیں انہیں کافکا کی جانب سے ہی ایک مذہبی رویہ اخذ کرنے کی خاطر موڑا توڑا گیا ہے۔

وجودی کافکا کے بارے میں اپنے تجزیے میں زیادہ کامیاب ہیں کیونکہ وہ اس کے کام میں ان بنیادی خصوصیات کی طرف اشارہ کرنے میں ناکام نہیں ہوتے جن کی بازگشت کافکا کی موت کے بعد وجودیت میں سنائی دی۔ خود کو اس دنیا میں اتفاقاً ''پھینکا گیا'' محسوس کرنے والے فرد کا موضوع: ریڈیکل فردیت کا موضوع تنہائی، ناکافی پن اور انسانی حالت کی ازلی لاچاری، نتیجتاً ناگزیر مایوسی اور غصہ۔ لیکن جس موضوع کا زیادہ شدت کے ساتھ چرچا ہے وہ وجود کی لایعنیت یا بے حسی (Senselessness) ہے جو وجودیت کے لیے ایک مرکزی اہمیت کا موضوع ہے۔ کافکا نے ادب کے میدان میں اس رشتے کا پتہ دیا جسے ہیڈگر (Heidegger) سارتر اور البیر کامیو نے بعد میں فلسفے کی سطح پر موضوع بنایا۔

مارکسیوں کے بارے میں کیا کہا جائے؟ جس چیز کو دوسروں نے معماتی خیال کیا مارکسی اسے K کو ایک مخصوص سماجی وتاریخی حوالے میں رکھتے ہوئے اور اس کے کام اور دنیا کے بارے میں اس کے فلسفۂ نظر کا ایک تعلق قائم کر کے اس کی توضیح کر سکتے ہیں۔ اگرچہ کافکا کی دنیا میں موجود ہر چیز کی اس سے وضاحت نہیں ہو جاتی لیکن یہ وہ افق وا کرتی ہے جس سے ہمارے لیے کوئی توضیح پیش کرنا ممکن ہوتا ہے۔ تاہم کچھ مارکسیوں نے کافکا میں صرف ایک روبہ انحطاط بورژوا دنیا کا تاثر دیکھا اور اس دنیا کی مذمت میں کافکا کی بھی مذمت کر ڈالی۔ وہ کافکا کے کام کو بورژوازی کے سر منڈھ دینے کے فریب کا شکار ہو گئے کہ جیسے کافکا بورژوا دنیا کے تنگ بنیادی ڈھانچے سے تعلق رکھتا ہو۔ کافکا

یقیناً بورژوا دنیا کی تحلیل ایک شاندار اور بے نظیر انداز میں بیان کرتا ہے لیکن اس کا بیان کچھ ایسا ہے کہ اس کے کردار ہمیں یہ کہتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ غور سے دیکھو انسانوں نے اپنے آپ کو کیا بنا لیا ہے، وہ ایک دوسرے کو کس طرح ذلیل اور غیر انسانی بناتے ہیں۔ یہ بھی درست ہے کہ کافکا اس ذلت اور غیر انسانی پن کو ایک بے زبان، تجریدی (Abstract) پہلو کے ساتھ جوڑنے کی طرف رغبت رکھتا ہے، جیسا کہ ہم آگے دیکھیں گے۔ تاہم، بورژوا دنیا کے کافکائی بیان کی پوری تنقیدی قوت ظاہر کرنے کی خاطر، جو اس دہشت ناکی اور سراب کی دنیا کو سہارا دیئے ہوئے ہے، یہی کافی ہوگا: ایک تنقیدی بیان، جو جوزف K جیسے لوگوں کو پیدا کرنے والے معاشرے کے استرداد کی جانب لے جاتا ہے۔

لیکن آئیے اپنے پہلے سوال کی جانب رجوع کرتے ہیں: جوزف K کون ہے؟

جوزف K یا حقیقی انسان کی تجرید:

دی ٹرائل میں قاری کو چونکا دینے والی پہلی چیز مرکزی کردار کا نام ہے۔ ہمیں اس کے نام کے آخری حصے کا پہلا لفظ ہی کیوں دیا گیا؟ جو قاری کافکا کے کرداروں سے شناسائی نہیں رکھتا اسے ہم یہ بتا سکتے ہیں کہ یہ تکنیک محض ''دی ٹرائل'' تک ہی محدود نہیں اور یہ کہ کافکا کے ایک اور ناول ''قلعہ'' میں تو ہیرو کا پورا نام مزید کم ہو کر صرف K ہی رہ گیا ہے۔ لیکن یہ جواب دوسرے سوال پیدا کرتا ہے۔ ناول پڑھنے پر آپ کو پتہ چلے گا کہ تقریباً سب دوسرے کردار عام انداز میں پیش کئے گئے ہیں، مسز گروباخ، مکان کی مالکن مس بیورسز، ساتھی کرایہ دار، K کی گرفتاری کے لیے آنے والے افسر، K کا چچا، وکیل جس کے پاس وہ مدد کے لیے گیا وغیرہ۔ حتیٰ کہ مختصر سے وقف کے لیے ظاہر ہونے والے کردار بھی نام رکھتے ہیں۔ صرف اس کو ختم کرنے کے لیے آنے والے دو آدمیوں کو ہی طنزاً ''جنٹلمین'' کہا گیا ہے، کہ جیسے ملزم اور الزام، عدالت اور سزا پر عمل درآمد کرانے والوں کے درمیان مکمل لاتعلقی کو اجاگر کرنا مقصود ہو۔

کتاب کے ہر صفحے پر کافکا ہمیں یہ یاد دہانی کروانا چاہتا ہے کہ K کا مقدر کسی مراعات یافتہ شخص کا مقدر نہیں ہے، یہ ہر شخص کا مقدر ہے۔ دوسری جانب دراصل وہ گوشت اور خون سے بنا ہوا انسان نہیں، جیسا کہ Unamuno نے کہا، بلکہ حقیقی انسان کی ایک تجرید ہے، K کا ٹھوس اور اہم

ترین حصہ سماجی تعلّقات کی اس ترتیب سے کہیں باہر ہے جن کے ذریعے اسے پیش کیا گیا۔ پہلے وہ ایک بنک اہل کار کے طور پر نظر آتا ہے ــــ کافکا اس کے وجود کی سابق سطحیں ظاہر نہیں کرتا ــــ اور پھر ایک ملزم کے روپ میں، جسے بعد ازاں ایک عدالتی ''کیس'' میں بدل دیا گیا۔ کافکا اپنا مرکزی کردار خصوصاً اس سطح پر پیش کرتا ہے۔ اسے پورا نام لے کر بلانے سے گریز کرتے ہوئے وہ انسانی وجود کے مجرد پہلو پر توجہ دیتا ہے، جب وہ خود کو کھو دیتا ہے، جب حقیقی انسان متروک ہو جاتا ہے، یا اس کی زندگی کا ٹھوس اور حقیقی عنصر لوٹ لیا جاتا ہے اور وہ صرف ایک صفر یا چھوٹے سے نشان کے ذریعے قابلِ بیان تجرید بن کر رہ جاتا ہے۔

مرکزی کردار کی مجرد نوعیت، اس کو بیان کرنے میں کافکا کی خصوصی توجہ میں کمی کا نتیجہ ہے۔ ہم اس کے بچپن یا جوانی کے بارے میں کیا جانتے ہیں؟ کچھ بھی نہیں۔ ہم صر اس کا فعل حال جانتے ہیں۔ یہ حال دو سطحوں پر محدود ہے، اس کی نوکری اور عدالتی کارروائی۔

اس طرح کے یک جہتی وجود میں حقیقی آدمی کی خوبیاں ندارد ہیں۔ K کی زندگی ایک ہمہ گیریت (Universality) کی غماز ہے جو حقیقی ہمہ گیریت کا خاکہ ہے، اسی میں انسان ایک دوسرے کو ان کے کھوکھلے یا غیر شخصی پن سے پہچانتے ہیں۔ ہیگل نے اس ہمہ گیریت کو عمومی یا مجرد کہا۔ لیکن ہمارے سامنے کافکا کا پیش کردہ مجرد، حقیقت سے بےتعلّق وجود کے معنوں میں کوئی ایجاد نہیں ہے۔ ایسے انسان وجود رکھتے ہیں اور یہ کافکا نے اپنے کردار حقیقت میں سے ہی اخذ کیے۔ اگر چہ کچھ کا خیال ہے کہ کافکا کا اصلی میدان غیر حقیقی پن، اجنبیت اور تناقص ہے لیکن حقیقت کے ساتھ اس کی اس وفاداری کے پیشِ نظر ہم اسے حقیقت پسند کہنے سے نہیں ہچکچاتے۔ واقعی حقیقت میں ایسے انسان موجود ہیں جن کی زندگیاں اتنی کھوکھلی اور غیر شخصی ہیں کہ وہ بھی جوزف K جیسی ہی مجرد ہمہ گیریت یا عامیانہ پن کی سطح پر برتاؤ کرتے ہیں۔

جوزف K کی بیوروکریٹک دنیا:

اس سطح پر زندگی گزارنے والے (نتیجتاً حقیقی وجود کے ضیا یا تغیّر کے ساتھ) وہ انسان ہیں جو بیوروکریسی کی دنیا میں مدفون رہتے ہیں، ایک ایسی دنیا میں مجرد سطحیں تمام شخصی اور حقیقی جذبوں کا گلا گھونٹ دیتی ہیں۔ تمام حقیقی انسانی رشتوں سے عاری ایک غیر شخصی دنیا میں جوزف K خود کو ''گھر میں

''محسوس کرتا ہے، کیونکہ وہ یہ جاننے کا اہل نہیں کہ یہ دنیا اس کی اور تمام بنی نوع انسان کی کس حد تک مخالف ہو چکی تھی۔ لیکن اس وضع کردہ اور بناوٹی دنیا میں ایک دراڑ نمودار ہوتی ہے، جو شروع میں غیر اہم لگتی ہے لیکن گہری سے گہری ہوتی چلی جاتی ہے۔ جوزف K خود کو خوفزدہ محسوس کرنے لگتا ہے، وہ تحفّظ ترک کرنے لگتا ہے جو وہ اپنی اس بیوروکریٹک دنیا کے اندر پالینے میں کامیاب ہو گیا تھا، اب یہ اسے سہارا نہیں دیتا۔ حقیقت پر کسی گرفت کے بغیر اسے ہوا میں معلّق چھوڑ دیتا ہے اور K کا خاتمہ بیوروکریسی کے عدالتی سسٹم کے ہاتھوں ہوتا ہے۔ جوزف K آغاز میں انسانی کردار نہیں بلکہ انسانی کرداروں کی تجرید ہے، وہ خود کو عدالتی جال میں پھنسا ہوا پاتا ہے اور وہاں سے کوئی راہِ نجات نہیں ملتی۔

اوپر ہم حقیقت کے ساتھ کافکا کی دیانتداری کے بابت بات کر رہے تھے۔ درحقیقت اس نے مخصوص انسانی تعلّقات سادگی کے (بعد حیثیت مجموعی سرمایہ دارانہ معاشرے کی خصوصیت) ساتھ اس مخصوص صورت میں بیان کئے گئے ہیں کہ یہ اس کے عہد کی رجعت پسند آسٹرو ہنگرین سلطنت میں بنے۔ یہ تعلّقات ہر سرمایہ دارانہ سماج میں کسی نہ کسی صورت میں ملتے ہیں، بلکہ یہ تو سوشلسٹ ریاستوں میں بھی ظہور پذیر ہو سکتے ہیں جہاں مرکزیت اور جمہوریت کا غلط نظریہ حکام اور عوام کے مابین تعلّق کو کمزور کر دیتا ہے۔

ہیگل کے سیاسی فلسفے پر اپنی تنقید میں کارل مارکس نے بیوروکریٹزم کے گلا دینے والے کردار کی نشاندہی کی اور اس اہم کردار کی بھی جو ہیگل نے ریاست کے بلند تر مقاصد کی تجسیم کے طور پر بیوروکریسی سے منسوب کیا۔ اپنی Contribution to the critique of Hegel's Philosophy of Rights میں مارکس نے اس معاملے کی طرف اشارہ کیا جو ہمہ گیریت کے دفاع کی کوشش کرتا ہے۔ مارکس کے مطابق بیوروکریسی ریاست کے اندر ایک مخصوص مفاد بن جاتی ہے۔ ہیگل نے ریاستی مفادات کو بیوروکریسی کے مفادات سے ہی جوڑا، ایسا کرتے ہوئے اس نے وضعی اور اصلی، مجرد اور ٹھوس، حقیقی اور غیر حقیقی کے مابین تعلّق کو الٹا کر دیا۔ مارکس نے اعلان کیا، ''حقیقی وجود کے ساتھ اس کے بیوروکریٹک وجود کے مطابق ہی سلوک ہوتا ہے، یہ غیر حقیقی وجود ہے۔ غیر حقیقی پن اور مجرد وجود کے لحاظ سے ٹھوس انسانی وجود کی یہی ٹریٹمنٹ کافکا میں پائی جاتی ہے۔ اس لیے دی ٹرائل میں حقیقی انسان عدالتی ''کیس'' میں تبدیل ہو کر رہ گیا، اس کے ساتھ مجرد وجود کے مطابق ہی سلوک کیا گیا، اس سے وہ تمام انسانی صفات واپس لے لی جاتی ہیں (جو مزید کسی فائدے کی نہیں) کیونکہ وہ صرف ایک

عدالتی ''کیس'' ہے۔

مارکس نے بیوروکریسی کی ایک اور خصوصیت کی نشاندہی کی جس کی کافکا کے ناول میں واضح تصویر کشی ہے۔ اس کی مخفیت، اس کی پراسرار فضا۔ جوزف K کبھی بھی یہ معلوم نہیں کر پاتا کہ اس پر کیا الزام عائد کیا گیا ہے، نہ ہی کسی اور شئے کو۔ بنک کے جن ملازمین کے ساتھ اس کا واسطہ پڑتا ہے ان کے پاس K کو دینے کے لیے کوئی معلومات نہیں ہوتیں۔ ''ہم خاکسار تو خود ماتحت ہیں، جو قانونی کاغذات کے ذریعے اپنی راہ مشکل ہی ڈھونڈ پاتے ہیں۔'' انہوں نے اسے بتایا۔ ملزم سوال کرتا ہے لیکن وہ ایک ناقابلِ عبور دیوار کے ساتھ سر ٹکرا رہا ہوتا ہے۔ ''یہ تحقیقات شروع کرنے کا مجاز کون ہے؟ کیا آپ قانون کے افسر ہیں؟'' لیکن افسر اپنے حلقہ کار میں کسی بھی مداخلت کی مدافعت کرتے ہیں اور اس طرح کے جواب ہی دیتے ہیں، تم واقعی زیرِ حراست ہو اس سے زیادہ مجھے کچھ معلوم نہیں۔

مخفیت بیوروکریسی کے بارے میں جو کافکا کہتا ہے اس کی نشاندہی کارل مارکس نے ایک استبدادی ریاست کی بیوروکریٹک خصوصیت کے طور پر کی تھی۔ اس نے کہا، ''بیوروکریسی خود میں ریاست کے جوہر کی ملکیت رکھتی ہے۔'' چونکہ جہاں نجی ملکیت ہے وہاں کھیتوں کے گرد دیواریں ایستادہ کرنے کا رجحان بھی ہے، بیوروکریسی خود کو اپنے حلقے کی چار دیواری میں بند کر لیتی ہے اور ہر اس شئے کو اس سے باہر رکھنے کی کوشش کرتی ہے جو اس کے خیال میں ناجائز مداخلت کا سبب بنتی ہو۔ یہ اپنے آپ کو نیچے یا باہر کی جانب نہیں کھولتی، لیکن ان کے لیے مددگار ہے جو بیوروکریٹک سلسلہ مراتب میں اعلیٰ درجے پر ہیں۔ مخفیت بیوروکریٹ کے مقدس قرب و جوار میں کسی بھی نقب کے خلاف اس کا دفاع کرتی ہے۔ بے کم و کاست یہی بات مارکس نے کہی تھی، ''بیوروکریسی کی عمومی (general) رُوح مخفیت اور پُراسراریت کی ہے۔''

کافکا جوزف K کو اس پُراسراریت پر سے پردہ اٹھانے کے لیے ایک غیر مختتم اور بے ثمر جدوجہد کے رنگ میں پیش کرتا ہے، لیکن عدالتی بیوروکریسی کے گرد بنی ہوئی دیوار میں نقب زنی کرنے میں K کو کبھی کامیابی نہیں ہوتی۔ ہر شئے اس دیوار کو مضبوط تر کرنے کے لیے خفیہ گٹھ جوڑ میں ہے، اہل کاروں کی خاموشی، رازدارانہ کارروائیاں، قانونی کتابوں کی ناقابلِ فہم زبان، پروٹوکول کی باریکیاں وغیرہ، پُراسراریت عزم اور الزام عائد کرنے والے کے بیچ ایک بے پایاں خلیج بناتی ہیں، قانون اور ٹھوس حقیقتوں کے درمیان اور یہ پُراسراریت تمام تعلّقات بناتی ہے۔

لایعنیت کی دنیا:

انسانی رشتے اپنا شفاف پن کھونے کے بعد غیر منطقی، غیر حقیقی اور لایعنی بن جاتے ہیں۔ یہ بات واضح ہے کہ البیر کامیو نے کافکا کے کام میں اپنے فلسفہ لایعنیت کی توثیق دیکھی۔ اسے محسوس ہوا کہ کافکا نے ہمارے وجود کے لایعنی پہلو والے اس کے تصور کی تصدیق کی، کیا ان لوگوں کے ہاتھوں اذیت اٹھانے اور ملزم قرار دیئے جانے میں کوئی منطق تھی جنہیں کسی نے کبھی نہیں دیکھا، ان وجوہات کی بنا پر جو کبھی بھی واضح نہیں کی گئیں؟ اور کیا اس جدوجہد کی کوئی تُک ہے جو محض ناکامی کی جانب لے جاتی ہے؟

اس طرح ہم انسان کا غیر حقیقی، مجرد اور بیوروکریٹک وجود دکھانے پر K کو ہدف تنقید نہیں بنا سکتے، لیکن صرف ایک مجرد اور بے زماں انداز میں پیش کرنے پر ـــــ نہ ہی ہم انسانی وجود کی لایعنیت اور غیر منطقی پن افشاء کرنے پر اسے تنقید کا نشانہ بنا سکتے ہیں۔ انسانی رشتوں کی غیر منطقی اور لایعنی نوعیت کو کافکا نے ایجاد نہیں کیا تھا ـــــ ان کا غیر منطقی پن تو حقیقی زندگی میں موجود ہے۔ کافکا ہمیں بیوروکریسی کی پُراسراریت اور غیر واضح کردہ جرم کے لیے نامعلوم ججوں کی جانب سے K کو دی جانے والی سزا میں لایعنیت کی تصویر کشی کر کے وہ غیر منطقی پن دیکھنے میں مدد دیتا ہے، اس کے ساتھ ساتھ بے فائدہ ہونے کی وجہ سے ان ہونی یا اس کے وجود کو نرغے میں لیتی جاتی سنگدل دیواروں میں نقب لگانے کے لیے K کی لایعنی جہد کی نوعیت بھی۔ یہ سب لایعنی ہے، جس طرح سرمایہ دارانہ معاشرے کے بہت سے دیگر عناصر ہیں، یہ حقیقت کہ مزدور (امیروں کا خالق) بے مایا ہے اور وہ جو امیروں کی تخلیق نہیں کرتے، سرمایہ دار، امیر تر ہوتے چلے جاتے ہیں، یہ حقیقت کہ اشیاء اس قدر طاقت حاصل کر لیتی ہیں کہ بالآخر انسان پر حاوی ہو جاتی ہیں اور اسی طرح آگے سلسلہ چلتا ہے۔

تاریخ کے دیگر ادوار میں مخصوص مظاہر غیر منطقی نظر آئے، جو آج ہمارے لیے بالکل واضح ہیں اور یہ مذہب یا جادو کے اختیار میں دے دیا گیا کہ وہ اسے ایک ایسی صورت عطا کریں جس کی شناخت کرنے میں استدلال کی روشنی ناکام ہوگئی۔ تاہم لایعنیت یا غیر منطقی پن محض اپنے آپ میں ہی وجود نہیں رکھتا، بلکہ صرف اس ایک تعلّق کے حوالے سے جسے ایک سیاق وسباق یا مجموعیت میں شمار نہیں کیا جا سکتا جو اس کی وضاحت کر سکے۔ جب یہ کہا گیا کہ ''کافکا کی دنیا لایعنیت کی دنیا ہے تو لایعنی اور حقیقی (یا منطقی) کے درمیان کیا تعلّق قائم ہوتا ہے؟ کافکا کے بیان کردہ واقعات مختلف سوال اُٹھاتے

ہیں، کافکا نے اس انداز میں ہی کیوں عمل کیا؟ اس نادیدہ ٹرائل کا سبب کیا تھا؟ ہر چیز حقیقی ہے یا لگتی ہے، تاہم یہ ہمیں کچھ مفہوم نہیں دیتی۔ ظاہریت کی سطح پر جو کچھ وقوع پذیر ہوتا ہے اگر ہم اسے سمجھنے کی کوشش کریں تو ناکام ہو جائیں گے اور اسی میں لایعنیت ہے۔ جب کوئی حقیقی زندگی میں پیش آنے والے واقعات کی وضاحت کرنے کے قابل نہ ہو تو اسے ان کی لایعنیت کو مطلق بنانا چاہیے یا پھر اس کے مفہوم ایک ابدی، ماورائی سطح پر تلاش کرنے پڑیں گے۔ میکس براڈ نے یہی کوشش کی تھی۔ لہٰذا K کے رویہ کی کنجی ٹھوس اور حقیقی دنیا سے باہر کی طرف تلاش کرنی چاہیے، انسانی لایعنیت میں مطلب پیدا کرنے کے لیے مافوق البشر اصولوں سے رجوع کرتے ہوئے، کافکا کی اس توضیح کے مطابق لایعنیت اور استدلال دونوں موجود ہیں لیکن مختلف دنیاؤں میں، اول الذکر انسانی دنیا میں جبکہ مؤخر الذکر ایک الوہی اور ماورائی دنیا ہیں۔

انسانی بیگانگیت اور لایعنیت:

ایک سال سے زائد کا عرصہ ہوا جب کارل مارکس نے نشاندہی کی تھی کہ جب انسانی رشتے چیزوں کے مابین رشتوں کی صورت اختیار کرتے ہیں تو وہ پُراسرار غیر منطقی اور لایعنی صورت حاصل کر لیتے ہیں۔ اقتصادی وفلسفیانہ مسودہ 1844ء کے آغاز میں مارکس نے دکھایا کہ ان رشتوں کا ذریعہ (Source) تلاش کرنے کے لیے خود آدمی کے اندر، مخصوص سماجی نظاموں میں دیکھنا پڑے گا۔ تب سے ہم یہ جانتے ہیں کہ انسانی لایعنیت انسان کی بیگانگیت میں مضمر ہے، جو اس وقت ظاہر ہوتی ہے جب انسان کا انتہائی جوہر، یعنی کام، اس کا اظہار کرنے کی بجائے اسے غیر انسانی بنا دیتا ہے۔ یہ حقیقی معاشی بیگانگی اپنے آپ کو سیاسی یا سماجی تعلقات میں آشکار کرتی ہے، مثلاً ٹھوس انسان کی بحیثیت فرد اور بحیثیت شہری تقسیم۔ انسان دوسری زندگی گزارتا ہے، پبلک اور نجی۔ فرد اور شہری میں ناطہ خارجی نوعیت کا ہے۔ فرد معاشرے میں اپنی شناخت نہیں کرتا۔ جب وہ اجتماعی طور پر عمل کرتا ہے، ایک ریاستی رکن کی حیثیت سے، تو وہ اپنے حقیقی وجود میں سے ایک تجرید بناتا ہے۔ اس طرح نجی فردیت اور ہمہ گیریت ایک ناقابلِ مفاہمت تضاد میں نظر آتی ہیں، اور اس کا حل ایک دوسرے کے لیے ان کی قربانی میں ہی ہے۔ مثلاً K نے اپنی فردیت کو اپنے بیوروکریٹک کردار کی جھوٹی یا بناوٹی ہمہ گیریت پر قربان کر دیا۔ اس کی زندگی ایک لایعنی اور غیر منطقی کردار اپناتی ہے لیکن اس کی حالت کی جڑیں ایک

اجنبی دنیا میں ملتی ہیں۔

اگرچہ لایعنیت اور منطق دو مختلف دنیاؤں —— بشری اور مافوق البشری میں نہیں، بلکہ ایک ہی انسانی دنیا میں موجود ہیں، تاہم وہ علیحدہ علیحدہ سطحوں پر وجود رکھتی ہیں۔ انسانی لایعنیت صرف مظاہراتی پہلو ہے، ایک زیادہ عمیق حقیقت کا منظم اظہار، لایعنیت اور غیر منطقی پن ایک ہی پُراسرار استدلال کے بہروپ ہیں، جنہیں انسان کے خلاف کردیا گیا، ایک عقلیت (Rationality) جو درحقیقت مخصوص ٹھوس سماجی واقتصادی انسانی رشتوں کی سطح پر موجود ہے۔

جوزف K کے وجود کی بیگانگی:

K کی طرف واپس لوٹتے ہوئے ہم دیکھتے ہیں کہ خاصیت کے اعتبار سے وہ ایک بیگانگی زندگی گزار رہا ہے۔ ہم نے کہا ہے کہ بیگانگیت عام حقیقی انسانی وجودوں میں زندگی کی نجی اور عوامی، انفرادی اور ہمہ گیر میدانوں میں آشکار ہوتی ہے۔ اس طرح حقیقی انسان صحیح معنوں میں میدانِ جنگ بن جاتا ہے، خصوصاً جب تک وہ حقیقی ذات کو ایک مجرد ہمہ گیریت میں مدغم کردینے سے انکار کرتا رہتا ہے، یعنی کہ جب تک وہ خصوصاً اپنی انسانی خاصیتوں کو ایک خالی یا بناوٹی ہمہ گیریت (جس کے ساتھ اس کی شناخت نہیں ہوتی) پر قربان کردینے سے انکار کرتا رہتا ہے۔ یہ سلسلہ بیگانگی اپنے عروج پر پہنچتا ہے، جب افتراق (Schism) کی تمام آگاہی کھو چکتی ہے یعنی اصلی بنانے کا عمل اس قدر آگے بڑھ جاتا ہے کہ تمام سچی فردیت محو ہو جاتی ہے۔ تب انسان کا وجود اس کے حقیقی وجود کی تجرید نہیں رہتا، اس طرح یہ غیر شخصی اور غیر حقیقی بن جاتا ہے۔

جوزف K انسانی بیگانگیت کی اس انتہا کی تجسیم ہے۔ K اجنبیت کی اس انتہا پر پہنچتا ہے کہ وہ اپنی زندگی کو پاش پاش یا پھٹا ہوا مزید محسوس نہیں کرتا۔ وہ اپنی نجی اور عوامی زندگی کے مابین تضاد و افتراق پر توجہ ہی نہیں دیتا، کیونکہ اب وہ نجی زندگی سے بھی محروم ہے۔ اس کا تمام تر وجود بطور بنک اہل کار اس کے کردار پر مشتمل ہے۔ اس ایک جہت سے پرے کوئی بھی شے موجود نہیں، اسے کسی بھی شئے میں دلچسپی نہیں۔ اس کی بیگانگی اس قدر اتھاہ ہے کہ وہ خود کو صرف اپنی مجرد خالی اور بیوروکریٹک حیثیت میں ہی مضبوط یا ''ہوشیار'' محسوس کرتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر وہ اپنی اجنبیت کے حوالے سے ہی شناخت ہوتا ہے، ایک ایسے انسان کی طرح جسے اپنے آپ کو ہمیشہ کے لیے ایک مقعر (Concave)

آئینے میں دیکھنے کی سزا ہو۔ وہ صرف اپنا بگڑا ہوا عکس دیکھ کر ہی خود کو پہچانتا ہے۔ مزید یہ کہ وہ صرف اپنی اجنبیت یافتہ ذات میں ہی محفوظ محسوس کرتا ہے۔ جوزف K کے لیے بنک ہی واحد ٹھوس بنیاد ہے۔ جب وہ ٹرائل کی پیش کردہ غیر متوقع صورتِ حال سے دوبدو ہوتا ہے تو خود کو نحیف، غیر محفوظ اور غیر مستحکم محسوس کرتا ہے۔ اس کی روزمرہ دنیا کا افتراق اس کے قدموں تلے موجود زمین کو کھوکھلا کرتا ہے۔ اس کی روزمرہ دنیا کا افتراق اس کے قدموں تلے موجود زمین کو کھوکھلا کرتا ہے۔ جوزف K نئی صورتِ حال سے نمٹنے کے لیے خود کو اس فیصلہ کن انداز اور خود یقینی کے ساتھ تیار نہیں پاتا جس کے ساتھ وہ ان تمام معاملات کے ساتھ نمٹتا ہے جو اس کے بیگانگیت یافتہ وجود کے دائرہ کار میں پڑتے ہیں۔

> ''لیکن میں بالکل تیار نہیں تھا۔ مثلاً میں بنک میں ہر وقت تیار رہتا ہوں، وہاں پر میرے ساتھ ایسا کچھ ہونا ممکن نہیں۔ میرا اپنا خدمت گار ہے، سامنے ٹیلی فون پڑے ہوتے ہیں، لوگ مجھے ملنے کے لیے اندر آتے رہتے ہیں۔ کلائنٹ اور کلرک۔ لیکن کام میں مصروف ہونے کے باوجود میرا دماغ باخبر رہتا ہے۔ اگر ایسی کوئی صورتِ حال بنک میں پیش آتی تو یہ میرے لیے خوشی کی بات ہوتی۔''

بنک اہل کار، جوزف K بنک میں اپنے بل بوتے پر موجود ہے، لہٰذا وہاں پر خود کو محفوظ محسوس کرتا ہے، وہ اپنے ''جذبے کی موجودگی'' سے کبھی عاری نہیں ہوتا۔ کیونکہ بالکل درست طور پر اس نے اپنے وجود کو ایک مجرد جہت تک ہی محدود کر دیا ہے، وہ خود یقینی اور عزم کے ساتھ اس کے اندر اندر حرکت کر سکتا ہے جبکہ ساری زندگی اور ساری فردیت اس سے باہر ہے۔ اس کی وجودیت صرف تب ہی مشتبہ ہوتی ہے جب ایک انوکھا واقعہ اسے جھنجھوڑ کر رکھ دیتا ہے اور جو نہ صرف اس کی مجرد بیورو کریٹک ذات بلکہ اس کی حقیقی فردیت پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ جوزف K اس واقعے کو ایک مجرد ہمہ گیر وجود میں جمع نہیں کر سکتا اور لہٰذا ایک دہشت ناک سچائی سے اس کی جان پہچان ہوتی ہے، ''میں بالکل تیار نہیں تھا'' عملاً K کی یک رنگی اور یک جہتی زندگی ایک غیر متوقع واقعے کی گرفت میں آ گئی، اس کی فردِ جرم۔ اس لمحے سے اسے اپنی توجہ دفاع کے لیے کوششوں اور ملازمت میں تقسیم کرنا پڑی۔ اس کی زندگی میں اب صرف بنک اہل کار کے طور پر ہی اس کا کردار چھایا ہوا نہیں رہ گیا، اس سے باہر بھی کچھ ہونا شروع ہو گیا ہے، جو کسی خالی سے وجود میں ایک سوراخ پر قبضہ کر لینے والے معمولی

سے واقعہ سے شروع ہوا لیکن اس کی موت پر اختتام پذیر ہوا۔ مزید برآں، جس میدان میں اس نے خود کو محفوظ خیال کیا وہ کسی شئے کے لیے ارادے میں رکاوٹ بن جاتی ہے، جسے اس نے ایک فرد کے طور پر حل کرنا ہے، اپنی بنک کی زندگی سے باہر۔

ہوسکتا ہے کہ آپ یہ توقع کر رہے ہوں کہ جوزف K نوکری کے لیے اپنے وقت میں کمی اور ذاتی مسئلہ کو حل کرنے کے لیے وقت دینے میں اضافہ کرنے کی حد تک اپنے وجود کے افتراق سے آگاہ ہو گیا اور اس نے اپنی نجی زندگی کی تقدیس میں پناہ لی۔ لیکن کافکا محض سطح کی تبدیلی میں کوئی حل دیکھنے سے کہیں زیادہ سمجھ رکھتا ہے، یہ فرد کو مجموعے (general) یا مجموعے کو فرد پر قربان کر دینے کا معاملہ نہیں ہے۔ جوزف K نے، فرد کو متاثر کرنے والے مسئلے سے دو چار ی میں، اس حد کو واضح کرنے کے سوا کچھ نہیں کیا جس تک وہ اپنی بیگانگی میں محصور ہے۔ K کے لیے اس کی بیوروکریٹک ذات کا مسکن مجرد عمومی حلقہ ہی اس کا حقیقی وجود بنا رہتا ہے اور عدالتی کاروائیاں اسے اس وجود کی ابتری کا باعث نظر آتی ہیں، اگرچہ بڑھتی ہوئی خوفناکی کے ساتھ اپنا دفاع کرنے کی ضرورت مجرد دنیا سے اپنی جڑیں اکھاڑ لینے کے لیے —— اسے متنفر کر دیتی ہے۔ بنک سے دور گزرا ہوا ہر پل اس کے لیے ایک آزمائش (Trial) تھا، یہ درست ہے کہ پہلے کی طرح وہ اپنے دفتری اوقات کا بہترین استعمال نہیں کرسکتا تھا جیسا کہ وہ پہلے کبھی کیا کرتا تھا۔ اس نے اصل کام کرنے کے لیے ظاہر ی تیاریوں میں ہی بہت سا وقت ضائع کر دیا۔ لیکن جب وہ اپنے دفتر کی میز پر نہ ہوتا تو اسے اور بھی زیادہ پریشانی ہوتی تھی۔

مارکس نے بتایا ہے کہ محنت سے بیگانگی کی صورتوں میں سے ایک خود کام کے عمل میں ہی جلوہ گر ہوتی ہے، بیگانگیت یافتہ محنت کے حالات کے تحت مزدور کے اپنے ساتھ رشتے ہیں۔ تب کام کسی خارجی شئے کے طور پر ظاہر ہوتا ہے جو اس کی اپنی نفی کرتا ہے، جو اس کے جوہر کے کسی حصے کی تشکیل نہیں کرتا۔ لہٰذا مزدور زبان بندی محسوس کرتا ہے کیونکہ وہ کام میں اپنی جسمانی اور ذہنی صلاحیتوں کو بروئے کار نہیں لاتا۔ جوزف K ایک ایسی بیگانگی کی زندگی گزارتا ہے کہ وہ خود اپنے ساتھ ہی سچا انسانی تعلق نہیں رکھ سکتا، اور اس لحاظ سے معروضی (objectively) طور پر بنک میں بھی اس کی سرگرمیاں اتنی ہی خارجی نوعیت کی ہو جاتی ہیں جتنی فیکٹری مزدور کے لیے جسمانی محنت۔ تاہم واقعی طور پر، اذیت اٹھانا تو درکنار وہ بنک اہل کار کی حیثیت میں اپنے اجنبی وجود سے حظ اٹھاتا ہے کیونکہ

وہ اسے اپنی حقیقی زندگی کے طور پر دیکھتا ہے۔

کافکاK کا مقدر سمجھنے کے لیے ہمیں کوئی کنجی تھمائے بغیر ہی اسے بیان کرتا ہے۔ اپنے اجنبی وجود کے ساتھ K کی آسودہ خاطری بالکل وہی ہے جو اس کی زندگی کے اس ایک پل میں، جب اجنبیت کی دیوار میں ایک درز بنتی ہے (اور ممکن تھا کہ اسی میں سے وہ اپنی شخصیت حاصل کر لیتا) اور اس کے تلخ مقدر پر مہر ثبت کرتی ہے۔ حالات کے ہاتھوں K جس دنیا کے ساتھ نمٹنے کے لیے مجبور ہے اس دنیا کی عین الٹ ہے جس میں وہ خود کو مضبوط اور محفوظ خیال کرتا ہے۔ یہ ایک ایسی دنیا ہے جس میں ہر ناانصافی کی اجازت ہے، بدعنوان اور لالچی دنیا، جس میں ''بے گناہ لوگوں کو ملزم قرار دے دیا جاتا ہے اور ان کے خلاف احمقانہ کارروائیاں شروع کر دی جاتی ہیں۔'' تو جوزف K یوں دیکھتا ہے۔ لیکن جو کچھ وہ نہیں دیکھتا یہ ہے کہ دنیا —— جس میں بیوروکریٹک روح زیادہ پیچیدہ صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے —— محض اس اجنبی دنیا کا ایک حصہ ہے جس میں وہ ایک بنک ملازم کی حیثیت سے رہتا ہے۔ لہٰذا وہ اپنی مجرد ''غیر شخصی زندگی (جسے وہ مستند سمجھتا ہے) سے الگ ہوئے بغیر اس غیر منصفانہ دنیا کے خلاف جدوجہد کرتا ہے۔ وہ نہ صرف اس سے علیحدہ نہیں ہو پاتا بلکہ اپنی جدوجہد میں اس کا دفاع کرنے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ وہ تجرید کے خلاف جدوجہد کرتا ہے لیکن ایک مجرد فرد کی حیثیت سے۔ مسئلہ یہ ہے کہ بیوروکریٹ اس مجرد اشتراک کے سوائے اشتراک کی کوئی اور صورت جانتا ہی نہیں جس کی بنیاد ہی سچی انسانی خصوصیات سے محرومی ہے۔ لہٰذا جوزف K ''خود کو مکمل طور پر عدالت کے رحم و کرم پر چھوڑتے ہوئے اپنا دفاع کرنے کا فیصلہ کرتا ہے۔''

جوزف K کی لاحاصل جدوجہد:

ایک طاقتور عدالتی بیوروکریسی، جو اس پر متواتر اپنی جکڑ مضبوط کرتی جاتی ہے، کے خلاف جوزف K کی جدوجہد کی نوعیت کیا ہے؟ یہ ایک ایسی جدوجہد ہے جو عدالتی کارروائیوں کے خلاف زبانی احتجاج سے کبھی آگے نہیں جاتی یا محض ان حکامِ بالا تک پہنچنے کی ایک کوشش ہے جو اس کے کیس کے نتائج پر مثبت طور پر اثر انداز ہو سکتے ہیں۔ یہ ایک لاحاصل جدوجہد ہے جو فردِ جرم اور سزائے موت کے فیصلہ کو روک نہیں سکتی۔

کافکا ہمیں عدالتی بیوروکریسی کی منظم ناانصافی کے خلاف K کی بطور فرد جدوجہد کی

لایعنیت ، غیر منطقی پن اور نا کامی دکھاتا ہے۔ وہ صرف اور صرف اپنے وسائل پر انحصار کرتا ہے اور یہی اس کی لاچاری کی وجہ ہے۔ کیونکہ وہ کمیونٹی کی اس بناوٹی اور خالی بیوروکریٹک صورت کے علاوہ اور کوئی صورت جانتا ہی نہیں، اس لیے وہ اپنی جدوجہد کو اجتماعی جدوجہد کا حصہ بنانے کے قابل نہیں، اور وہ لاحاصل اور یکہ وتنہا مہم کا بیڑہ اٹھاتا ہے۔

کافکا ہمیں انفرادی جدوجہد کی بےثمری دکھاتا ہے، لیکن اس کی دنیا میں کوئی اور رجوع بھی نہیں ہے۔ اس لڑائی کے نتیجہ خیز ہونے کے لیے اس کا رخ معاشی عمرانیاتی خدوخال کے خلاف ہونا چاہیے تھا جو K کے بیگانے وجود اور اس کو ملزم قرار دینے والی عدالتی تنظیم دونوں کو ممکن بناتا ہے۔ مطلب یہ کہ ایک بیگانی دنیا میں جدوجہد اس وقت تک بےثمر ہے جب تک کہ یہ اجنبیت کی معاشی عمرانیاتی جڑوں کے شعور کا اظہار نہیں کرتی، اور جب تک یہ معاشی عمرانیاتی حالات کو بدل دینے کے لیے عملی اجتماعی اقدام کی صورت اختیار نہیں کرتی۔

کافکائی دنیا میں فرد اور گواہ:

کافکا بنیادی مسئلہ حل کرنے کی ضرورت سے آگاہ تھا۔ فرد اور گروہ کے مابین رشتے کا سوال۔ دی ٹرائل ہمیں دکھاتا ہے کہ وہ نہ صرف اس مسئلے سے بلکہ اس کو حل کرنے کی کچھ کوششوں کی فریب دہی سے بھی آگاہ تھا لیکن اس مسئلے کا خود انسان جتنا ہی پرانا حقیقی حل اس نے نہیں دیکھا تھا وہ موجودہ مقام سے دیکھ ہی نہیں سکتا تھا۔

جوزف K اپنی مجرد ہمہ گیریت کے ساتھ، اپنے بیوروکریٹک وجود کے ساتھ جس میں عمومیت (Generality) شخصیت کو جذب کر لیتی ہے، ان انسانی رشتوں کو مجسّم کرتا ہے جن میں حقیقی فردیت غائب ہوگئی۔ جوزف K کے غیر شخصی وجود کو بیان کر کے کافکا نے سرمایہ دار معاشرے کی خصوصیت والی جھوٹی کمیونٹی کو ظاہر اور غیر واضح طور پر برا بھلا کہا۔ لیکن جوزف K اپنی بےثمر تنہا جدوجہد اور ایک سچی کمیونٹی میں خود کو مبتلا کر لینے میں ناکامی کے باعث ایک جھوٹی فردیت کی تجسیم بھی ہے۔

لہٰذا کافکا نے مساوی یک رخی صورتِ حال کا غلط پن دکھایا، یعنی بناوٹی کمیونٹی کا جس کا K کے مجرد اور بیوروکریٹک وجود نے اظہار کیا اور ایک کٹے اور خود میں کھوئے ہوئے شخص کی فردیت، مجرد فردیت کا جسے K کی جدوجہد کی ناکامی میں بیان کیا گیا، کوئی بھی یکہ وتنہا، مکمل بیگانگیت کا مظہر

بیوروکریسی سے ٹکر نہیں لے سکتا۔ جوزف Kاس قسم کی تنہا جدوجہد کا بے ثمر پن اپنی موت کے ذریعے قائم کرتا ہے۔

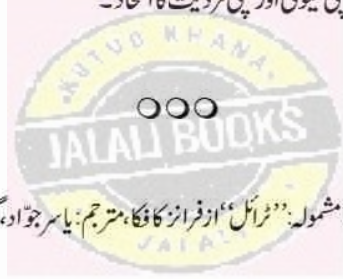
شاعر تنہائی کے طور پر کافکا کا امیج (Kiekegard) کیکے گارڈ کے ساتھ کافکا کی مبالغہ آمیز اور بے پر کی مشابہت سے حاصل کیا گیا ہے۔ ایک یکسانیت جو حقیقت میں وجود نہیں۔ اگر کافکا کی ''ڈائریز'' میں سے کچھ حصوں کو مکمل طور پر سمجھا نہ جائے تو ہوسکتا ہے کہ وہ ایسا ہی تاثر دیں۔ اس سلسلے میں ہم خود کو یاد کراتے ہیں کہ انہی ''ڈائریز'' میں کافکا نے کہا تھا ''اکیلا ہونا سزاؤں کے سلسلے کے علاوہ کچھ بھی نہیں۔'' کافکا نے لوگوں کی ضرورت محسوس کی اور نہایت شدت کے ساتھ اس مجرد کمیونٹی کے بغیر انسانی پہلو کو مسترد کر دیا جو کہ مکمل غیر شخصی پن کی قیمت پر خریدا گیا۔ لیکن فرد اور کمیونٹی کے درمیان تعلق کے سوال کو ایک ٹھوس بحرانی تاریخی حوالے سے نہ دیکھ کر اس نے اس مسئلے کا حل اس پر چھوڑ دیا۔ اس نے ایک سماجی اور تاریخی حوالے سے باہر ایک محدود انسانی حالت کو دیکھا انسان کی بیگانگی، اشیاء کا انسان کے اوپر تسلّط اور ایسا کر کے اس نے ان قوتوں کی تلاش خارج از امکان بنا دیا جنہیں تاریخِ انسانی وجود کی (Materialisation) کرنے کا فریضہ سونپتی ہے۔

اس کا یہ مطلب نہیں کہ کافکا سماجی سوالات سے گریز پر تھا۔ مثلاً اس نے نہایت واضح طور پر سرمایہ داری کے سماجی تعلّقات کا غیر انسانی بنانے والا کردار دیکھا، ایک مرتبہ اس نے کہا تھا، ''سرمایہ داری ماتحتی کے تعلّقات کا نظام ہے، باہر سے اندر کی طرف اور اندر سے باہر کی طرف، اوپر سے نیچے اور نیچے سے اوپر کی جانب پھیلا ہوا، ہر چیز سلسلہ مراتب میں منظّم ہے، ہر چیز پابہ زنجیر ہے۔ سرمایہ داری دنیا اور روح کی ایک حالت ہے۔'' اور ٹیلر (Taylor) سسٹم یا اسمبلی لائن پروڈکشن کے حوالے سے اس نے کہا، ''ہم ایک زندہ وجود سے زیادہ ایک شئے ایک چیز ہیں۔''

کچلے ہوؤں کے لیے کافکا کی ہمدردی ہمیشہ عیاں ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کے لیے اس کی ہمدردی بھی جو سرمایہ داری کے تحت اپنی شخصیتوں کو ان ملازمتوں میں کئی سمتوں سے دیکھتے ہیں جو ان کے لیے قطعی خارجی ہیں۔ جیسا کہ ہم نے دیکھا کافکا نے خود بھی اس اذیت کو سہا جو کسی کی حقیقی شخصیت اور اس کی نفی کرنے والی ملازمت کے مابین افتراق کا نتیجہ ہوتی ہے۔ دوسری جانب اس نے مزدوروں کی حادثاتی بیمہ کمپنی میں کام کرتے ہوئے سماجی ناانصافیوں کی ایک بہت واضح تصویر دیکھی، اور بیوروکریٹک مشین کے باعث پیدا ہونے والی تکلیف سے آشنا ہوا۔ لیکن کافکا نے

کچلے ہوؤں کو صرف تکلیف میں گھرے ہوئے انسانوں کے طور پر دیکھا، نہ کہ ایک ایسی سماجی قوت کے طور پر جو تکالیف کی نشو ونما کرنے والے اس ''ماتحتوں کے نظام'' کو ختم کر دینے کے قابل ہو۔ اس نے غیر انسانی پن اور اس سے پیدا ہونے والی تکلیف کو انسانی اختیار سے باہر ایک قوت خیال کیا، جس کی جڑیں سماجی تعلّقات تبدیل کر کے اکھاڑی نہیں جا سکتیں۔ نتیجتاً وہ دنیا کو بدلنے کی انقلابی کوششوں کے بارے میں متشکک تھا۔

کافکا نے نفی کو دیکھا لیکن اس سے پرے جانے کے قابل نہیں تھا۔ کافکا کے کام میں جو سب کچھ مثبت اور نتیجہ خیز ہے اس کو افشاء کرنے کے لیے اس منفیت سے انکار کر دینا کافی ہے۔ ہمیں کافکا کے کام اور حقیقت میں ایک تعلّق قائم کرنا ہوگا، تب ہم دیکھیں گے کہ جس غیر منطقی، لایعنی اور غیر منصفانہ دنیا کا اس نے نقشہ کھینچا وہ وجود رکھتی ہے، لیکن تاریخی لحاظ سے محدود انسانی تعلّقات کے دائرۂ کار ہیں۔ اور اگر چہ کافکا نے اس غیر انسانی دنیا کی جڑوں اور نہ ہی اس کا خاتمہ کرنے کے ذرائع کی نشاندہی کی تھی تاہم یہ واضح ہے کہ اس نے اسے بیان کر کے لازماً اس پر تنقید بھی کی۔ جو لوگ کافکا کے کام کو ایک تاریخی سطح پر دیکھتے ہیں (صرف اپنے دفاع کے لیے اسے مجرد اور غیر منطقی کہتے ہیں) در حقیقت تجرید کی اس قسم کو طول دے رہے ہیں جس کے خلاف خود کافکا نے جنگ کی اور وہ لوگ اس مسئلے کے حل کو جانے والی راہ بند کرنے میں مدد کر رہے ہیں جو کافکا نے بیان کیا، ہمارے عہد کا ایک بنیادی مسئلہ ہے، معاشرے میں فرد کا مل جانا، سچی کمیونٹی اور سچی فردیت کا اتحاد۔

○○○

(مشمولہ: ''ٹرائل'' از فرانز کافکا، مترجم: یاسر جوّاد، گوتم پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۵ء)

کامیو اور فرانسیسی سامراجی تجربہ

ایڈورڈ سعید / یاسر جواد

سبھی ایمپائرز ایک جیسی نہیں تھیں۔ ایک مشہور مؤرخ کے مطابق فرانس کی سلطنت یا ایمپائر بھی منافعے، فصلوں اور غلاموں میں برطانوی ایمپائر جتنی ہی دلچسپی رکھتے ہوئے ''وقار'' سے قوائیت یافتہ تھی۔ تین صدیوں کے دوران حاصل ہونے والی اس کی مختلف اقالیم اس کے روشن کرنے والے ''جینیئس'' کے ماتحت تھیں۔ "Les Construteurs de la France d'outre-mer" کے مرتبین Delavigne اور چارلس آندرے جولیان کے الفاظ میں فرانسیسی ایمپائر بذاتِ خود فرانس کا "Vocation Superieure" تھی۔ ان کے کرداروں کا آغاز شامپلین اور ریشیلو کے ساتھ ہوا۔ دیگر کرداروں میں فاتح الجیریا بوگیوڈ، فرانسیسی کونگو قائم کرنے والا برازا، مڈغاسکر کا امن پسند گیلینی اور مسلم عربوں کے عظیم ترین یورپی حکمرانوں میں سے ایک Lyautey شامل تھے۔ آپ برطانوی ''ڈیپارٹمنٹل تصور'' اور ایک عظیم اجتماعی مہم میں فرانسیسی ہونے کے ذاتی انداز کے درمیان بہت کم مشابہت پاتے ہیں۔

اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ یہ محض فرانسیسیوں کا اپنے بارے میں خیال ہے یا نہیں، کیونکہ تواتر اور باقاعدگی سے اپیل حقیقی امر سے پہلے، دوران اور بعد علاقائی الحاق کا جواز پیش کرنے کے لیے محرک قوتیں تھی۔ جب Seeley (جس کی مشہور کتاب کا ۱۸۸۵ء میں فرانسیسی ترجمہ ہوا اور اس کو کافی سراہا گیا) نے کہا کہ برطانوی ایمپائر بے دماغی کے ساتھ حاصل کی گئی تھی، تو وہ اصل میں ایک ایسا رویہ بیان کر رہا تھا جو ایمپائر کے متعلق فرانسیسی معاصر لکھاریوں کے بیان سے بہت مختلف تھا۔

جیسا کہ ایگنس مرفی نے دکھایا، ۱۸۷۰ء کی فرانس پروشیا جنگ نے فرانسیسی جیوگرافیکل

سوسائٹیوں کی تعداد میں براہِ راست اضافہ کیا۔ بعد میں جغرافیائی معلومات اور جستجو ایمپائر کی تحریروں کے ساتھ بندھ گئی اور آپ یوجین Etienne جیسے لوگوں کی عوامی شہرت میں فرانسیسی سامراجی نظریے کو ایک سائنس کا روپ دھارتے دیکھ سکتے ہیں۔۱۸۷۲ء کے بعد اور Girardet کے مطابق پہلی مرتبہ فرانسیسی ریاست میں نو آبادیاتی توسیع کا ایک مربوط سیاسی تصور پیدا ہوا،۱۸۸۰ء اور ۱۸۹۵ء کے دوران فرانسیسی نو آبادیاتی مقبوضات 1.0 سے بڑھ کر 9.5 ملین مربع کلومیٹر (5 تا 50 ملین دیسی باشندے) ہوگئیں۔۱۸۷۵ء میں جیوگرافیکل سائنسوں کی دوسری بین الاقوامی کانفرنس (جس میں جمہوریہ کے صدر، پیرس کے گورنر، اسمبلی کے صدر ایڈمرل لاروشیرے نے شرکت کی) کے موقع پر Le Noury کے افتتاحی خطاب نے ساری میٹنگ میں غالب رویے کو آشکار کیا: ''حضرات، صحیفے نے ہم پر کرۂ ارض کو جاننے اور اسے فتح کرنے کا فرض عائد کیا ہے۔ یہ مطلق حکم ہماری ذہانتوں اور ہماری سرگرمیوں میں نقش شان دار فرائض میں سے ایک ہے۔ جغرافیہ کی سائنس نے اس قدر خوب صورت وابستگی کو تحریک دلائی اور اس کے نام پر اتنی جانیں قربان ہوئی ہیں۔ اب یہ کرۂ ارض کا فلسفہ بن گئی ہے۔''

۱۸۸۰ء کے بعد کی دہائیوں میں سماجیات (بذریعہ لی بون)، نفسیات (بذریعہ لیوپولڈ ڈی ساسیور)، تاریخ اور یقیناً بشریات نے بھی تیزی سے فروغ پایا۔ دنیا کے پورے پورے خطے نو آبادیاتی علم و فضل کی توجہ کا مرکز بنے، ریمنڈ بیٹس لکھتا ہے کہ "Revue Internationale de Sociologie" نے ۱۹۰۰ء میں اپنے سالانہ سروے مڈغاسکر اور ۱۹۰۸ء میں لاؤس وکمبوڈیا کے لیے مخصوص کیے۔ انقلاب کے دور میں شروع ہونے والی نو آبادیاتی انجذاب کی تھیوری ناکام ہوئی، کیونکہ نسلی اقسام کی تھیوریاں فرانسیسی سامراجی حکمت عملیوں کی راہنمائی کر رہی تھیں۔ دیسی لوگ اور ان کی زمینوں کو فرانسیسی بنائی جاسکنے والی اشیاء کے طور پر نہیں بلکہ ایسی املاک کے طور پر لیا جانا تھا جن کی لافانی خصوصیات علیحدگی اور خدمت گزاری کی متقاضی تھیں۔ Clozel, Fouillee اور Giran کے اثر نے اس قسم کے نظریات کو زبان اور سامراجی اقالیم میں بدلا۔ یہ طرزِ عمل ایک سائنس سے قریبی مشابہت رکھتا تھا۔۔۔ ایسے پست لوگوں پر حکومت کرنے کی سائنس جن کے وسائل، زمینیں اور مقدر کا نگران فرانس تھا۔ بہترین صورت میں الجیریا، سینیگال، موریطانیہ، انڈوچائنا کے ساتھ فرانس کے تعلقات ''سلسلۂ مراتب پر مبنی شراکت'' کے ذریعے Association تھے (جیسا کہ رینی مونیئر نے اپنی کتاب

"The Sociology of Colonies" میں لکھا)، لیکن ہیٹس نے درست کہا کہ سامراجیت دعوت کے بجائے قوت کے ذریعے واقع ہوئی اور طویل المدت میں صرف تبھی کامیاب ہوئی جب تک یہ خوفناک چہرہ (Ultima Ratio) عیاں تھا۔

فرانسیسیوں کے ذریعے'اور' کے لیے ایمپائر کا موازنہ سامراجی فتح کے واقعات سے کرنے پر متعدد ناموافقتیں ابھر کر سامنے آتی ہیں۔ Bugeaud, Faidherbe, Gallieni, Lyautey جیسے لوگوں کے لیے طاقت اور ڈریکولائی حربے استعمال کرنے کی راہیں ہمیشہ دستیاب تھیں۔ جیولز فیری جیسے سیاست دانوں نے اہداف مقرر کرنے کا حق اپنے پاس رکھا۔ ناول نگاروں اور جوشیلے وطن پرستوں سے لے کر بارسوخ فلسفیوں تک مختلف عوامی دھڑوں کے لیے فرانسیسی ایمپائر انوکھے انداز میں فرانسیسی قومی شناخت، اس کی شان وشوکت، تہذیبی توانائی، خصوصی جغرافیائی، سماجی اور تاریخی ترقی سے منسلک تھی۔ ان میں سے کوئی بھی چیز مارٹینیک، یا الجیریا، یا گیبن، یا مڈغاسکر میں روزمرہ زندگی سے مطابقت نہیں رکھتی تھی، اور یہ چیز دیسی باشندوں کے لیے مشکل تھی۔ اس کے علاوہ دیگر ایمپائرز۔۔۔ جرمن، ڈچ، برطانوی، بلجیئن، امریکی۔۔۔ فرانس کے ساتھ نبرد آزما، جنگ آزما، مذاکرات کرتی ہوئی اور خطرہ بنی ہوئی تھیں۔

تاہم، الجیریا میں فرانسیسی حکومتوں کی پالیسی ۱۸۳۰ء کے بعد سے چاہے کتنی ہی غیر متواتر رہی ہو، لیکن الجیریا کو فرانسیسی بنانے کا ناقابلِ تدارک عمل جاری رہا۔ سب سے پہلے دیسی باشندوں سے زمین چھینی اور ان کی عمارات پر قبضہ کیا گیا؛ تب فرانسیسی آبادکاروں نے کارک کے جنگلات اور معدنی ذخائر پر کنٹرول حاصل کیا۔ اس کے بعد بقول پروچاسکا، ''انہوں نے الجیریاؤں کو بے دخل کیا اور بون جیسے مقامات پر یورپیوں کو بسایا۔'' ۱۸۳۰ء کے بعد کئی عشروں تک ''مال غنیمت میں حاصل شدہ سرمایہ'' معیشت کو چلاتا رہا، مقامی آبادی کم ہوئی، آبادکار گروہ بڑھتے چلے گئے۔ ایک دوہری معیشت وجود میں آئی: ''یورپی معیشت کا موازنہ ایک مضبوط مرکز والی سرمایہ کار معیشت سے، جبکہ الجیریائی معیشت کا موازنہ بازار پر مشتمل، قبل از سرمایہ کاری معیشت سے کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ فرانس نے خود کو نئے سرے سے جنم دیا، جبکہ الجیریاؤں کو گمنامی اور غربت کے رحم وکرم پر چھوڑ دیا گیا۔ پروچاسکا بون کہانی کے متعلق ایک فرانسیسی Colon کے بیان کا موازنہ ایک الجیریائی محب وطن کے بیان سے کرتا ہے جس کے انا باواقعات کے بارے میں وژن ''بون کے فرانسیسی مورخین

کو سر کے بل کھڑا کر دینے کے مترادف ہے۔''

سب چیزوں سے بڑھ کر آرناد (Arnaud) الجیریاؤں کی پھیلائی ہوئی گڑبڑ کے بعد بون میں فرانسیسیوں کی پیش رفت کو سراہتا ہے۔ پرانے شہر کو صحیح سالم رکھنے کی وجہ اس کا گندا ہونا نہیں بلکہ یہ ہے کہ صرف یہی کسی سیاح کو بہتر انداز میں سمجھنے کے قابل بناتا ہے کہ قبل ازیں ویران، بنجر اور فطری وسائل سے عاری، ۱,۵۰۰ افراد پر مشتمل اس چھوٹے سے بدنما عرب گاؤں میں فرانسیسیوں نے کتنا خوب صورت اور شان دار کام کیا ہے۔

اس میں حیرت کی کوئی بات نہیں کہ انابا کے متعلق H'sen Derdour کی کتاب میں ۱۹۵۴ء۔۶۲ کے الجیریائی انقلاب پر باب کا عنوان یہ دیا گیا ہے: ''ایک عالمگیر کنسٹرکشن کیمپ میں بند الجیریا نو آبادیت کی دھجیاں اڑاتا اور آزادی حاصل کرتا ہے۔''

بون سے اٹھارہ میل کے فاصلے پر مونڈووی گاؤں ہے جس کی بنیاد ۱۸۴۹ء میں 'سرخ' مزدوروں نے رکھی جنہیں حکومت پیرس سے لائی تھی (تاکہ سرکش سیاسی عناصر سے نجات پا سکے)۔ الجیریائی دیسی باشندوں سے چھینی ہوئی زمین گاؤں کو تفویض کی گئی۔ پروچاسکا کی تحقیق دکھاتی ہے کہ کیسے مونڈووی کا آغاز انگور اگانے والے چھوٹے قصبے کے طور پر ہوا۔ ۱۹۱۳ء میں یہاں ایک گھریلو خادمہ اور فرانسیسی شراب کے پیپے بنانے والے کے ہاں البیر کامیو نے جنم لیا۔

کامیو فرانسیسی الجیریا کا ایک مصنف ہے جسے بجا طور پر عالمی رتبے پر فائز کیا جا سکتا ہے۔ ایک صدی پہلے کی جین آسٹن کی طرح کامیو بھی ایک ناول نگار ہے جس کا سامراجی اصلیت کے بارے میں کام نظر انداز ہو گیا۔

بیسویں صدی میں فرانس کی نو آبادیاں ختم ہونے کے دوران بدنما نو آبادیاتی شورش میں کامیو خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ وہ بہت بعد کی سامراجی شخصیت ہے جو نہ صرف سلطنت کے عہد عروج میں زندہ رہا، بلکہ آج بھی بھلائی جا چکی نو آبادیات میں جڑیں رکھنے والے ''ہمہ گیری'' مصنف کے طور پر باقی ہے۔ جارج آرویل کے ساتھ اس کا تعلق اور بھی زیادہ دلچسپ ہے۔ آرویل کی طرح کامیو بھی ۱۹۳۰ء اور ۱۹۴۰ء کی دہائیوں میں ابھرنے والے مسائل کے حوالے سے جانا جاتا ہے: فاشزم، ہسپانوی سول جنگ، فاشسٹ یلغار کی مدافعت، سوشلزم کے اندر غربت اور سماجی ناانصافی کے مسائل، اہلِ قلم اور سیاست کے درمیان تعلق، دانشور کا کردار۔ دونوں ہی اپنے واضح اور سادے انداز کی وجہ

سے مشہور تھے، جیسا کہ رولینڈ بارتھ نے "Le Degre zero de l'ecriture" (۱۹۵۳ء) میں کہا۔ نیز ان کے سیاسی نظریات بھی نہایت واضح تھے۔ دونوں اس لحاظ سے بعدازموت دلچسپ ہیں کہ ان کی تحریروں میں بیان کردہ صورتِ حال قریب سے جائزہ لینے پر اب بالکل مختلف لگتی ہے۔ آرویل کے فکشن میں سرد جنگ کے دوران برطانوی سوشلزم کی جانچ پڑتال نے ایک پیغمبرانہ وصف اختیار کرلیا ہے؛ کامیو کی تحریروں میں مدافعت اور وجودی محاذ آرائی کے بیانات ایک دور میں فانی پن اور نازی ازم دونوں کے مخالف لگتے تھے، لیکن اب انہیں ثقافت اور سامراجیت کے متعلق بحث میں شامل کیا جاسکتا ہے۔

آرویل کے سماجی تصور پر ریمنڈ ولیمز کی زبردست تنقید کے باوجود دائیں اور بائیں بازو کے دانشور آرویل پر دعویٰ جتاتے رہے۔ کیا وہ وقت سے پہلے ایک نیو کنزرویٹو تھا، جیسا کہ نارمن Podhoretz نے دعویٰ کیا، یا پھر وہ (بقول کرسٹوفر ہچنز) بائیں بازو کا ایک ہیرو تھا؟ اب کامیو اینگلو امریکی توجہ کا حامل نہیں رہا، لیکن دہشت گردی اور نوآبادیت پر مباحث میں اس کا حوالہ بطور نقاد، سیاسی اخلاق پسند اور قابلِ تعریف ناول نگار دیا جاتا ہے۔ کامیو اور آرویل کے درمیان حیرت انگیز موازنہ یہ ہے کہ دونوں اپنی اپنی ثقافتوں میں مثالی شخصیات بن گئے۔۔۔ ایسی شخصیات جن کی اہمیت اپنے دیسی پس منظر سے ماخوذ لیکن اس سے ماورا بھی لگتی ہے۔ کونرکروز او برائن اپنی عمیق النظر کتاب میں کامیو کے متعلق کہتا ہے:

> ''غالباً اس دور کے کسی بھی اور یورپی مصنّف نے تخیّل اور ساتھ ہی ساتھ اپنی اور آئندہ نسل کے اخلاقی وسیاسی شعور پر اس قدر گہرا نقش نہیں چھوڑا۔ وہ نہایت یورپی تھا کیونکہ اس کا تعلق یورپ کی سرحد سے تھا اور ایک خطرے سے آگاہ تھا۔ خطرے نے اسے بھی اپنی جانب بلایا۔ اس نے انکار کردیا، مگر کافی کشمکش کے ساتھ۔ کوئی بھی اور مصنّف، حتیٰ کہ کونرڈ بھی نہیں، غیر مغربی دنیا کے ساتھ تعلق میں مغربی شعور اور ضمیر کی اس سے بہتر نمائندگی نہیں کرتا۔ اس کی تحریروں میں سرایت پذیر کھیل اس تعلق کی ترقی ہے، بڑھتے ہوئے دباؤ اور غیظ وغضب کے ساتھ۔''

کامیو کے مشہور ترین ناولوں اور الجیریا کی نوآبادیاتی صورتِ حال کے درمیان روابط کو باریک بینی اور حتیٰ کہ بے رحمانہ انداز میں سامنے لانے کے بعد او برائن اسے آنکڑے سے اُتارتا ہے۔

''یورپی سرحد سے تعلق رکھنے والے''شخص کے طور پر کامیو کے متعلق اوبرائن کے نظریے میں ماورائیت کا ایک لطیف عمل موجود ہے۔ کونرڈ اور کامیو محض ''مغربی شعور'' جیسے ایک نسبتاً بے وزن چیز کے نہیں بلکہ غیر یورپی دنیا میں مغربی ''غلبے'' کے نمائندہ ہیں۔ کونرڈ یہ نکتہ اپنے مضمون ''جغرافیہ اور کچھ مہم جو'' میں کافی زوردار طریقے سے اٹھاتا ہے۔ اس مضمون میں اس نے آرکٹک میں برطانوی مہم جوئی کو سراہا اور پھر اپنے 'عسکری' جغرافیہ کی ایک مثال پیش کرتے ہوئے اختتام کیا: ''اس نے افریقہ کے سفید قلب کے وسط میں ایک جگہ پر انگلی رکھتے ہوئے کہا کہ ایک روز میں وہاں پہنچوں گا۔'' بعد میں وہ واقعی وہاں گیا اور ''ہارٹ آف ڈارکنیس'' میں یہ چیز دوبارہ پیش کی۔

اوبرائن اور کونرڈ نے جس مغربی نوآبادیت کو اس قدر محنت سے بیان کیا، وہ سب سے پہلے یورپی سرحد سے 'آگے' تک اور ایک اور جغرافیائی وجود کے قلب 'میں' جانا ہے؛ اور دوسرے یہ صرف ایک ''غیر مغربی دنیا کے حوالے سے''غیر تاریخی ''مغربی شعور'' سے مخصوص نہیں (بیش تر ہندوستانی اور افریقی دیسی لوگوں نے اپنے اوپر لادے گئے بوجھ کا تعلق مغربی شعور سے زیادہ مخصوص نوآبادیاتی دساتیر مثلاً غلامی، زمین کی ضبطگی، قاتلانہ مسلح افواج سے جوڑا) بلکہ ایک محنت سے تعمیر کردہ تعلق سے جڑا ہوا ہے جس میں فرانس اور برطانیہ خود کو پسماندہ، غیر مغربی دنیا کے محکوم، کمتر لوگوں کے مقابلے میں ''مغرب'' کہتے تھے۔

کامیو پر اوبرائن کے دقیق النظر تجزیے میں رخنہ اس وقت سامنے آتا ہے جب وہ کامیو کو راہ منتخب کرنے کی مشکل سے دوچار ایک انفرادی آرٹسٹ کے طور پر لیتا ہے۔ سارتر اور جینسن (جن کے لیے الجیریائی جنگ کے دوران فرانسیسی پالیسی کی مخالفت کرنے کی راہ منتخب کرنا کافی آسان تھا) کے برعکس کامیو فرانسیسی الجیریا میں پیدا ہوا اور پلا بڑھا۔ وہ فرانس میں مقیم ہو گیا مگر گھر والے الجیریا میں ہی رہے۔ پھر ایف ایل این میں کامیو کی شمولیت زندگی اور موت کا معاملہ تھی۔ اوبرائن کے اس دعوے سے تو آپ یقیناً اتفاق کر سکتے ہیں۔ مگر کامیو کی مشکلات کو ''مغربی شعور'' کے علامتی رتبے تک سرفراز کرنے کے متعلق اس کا تجزیہ قبول کرنا کم آسان ہے۔

اوبرائن پہلے کامیو کے انفرادی وجود پر زور دینے کے ذریعے اسے پریشانی میں ڈالتا اور پھر بچا لیتا ہے۔ اس طریقے سے ہمارے اندر کچھ ہمدردی پیدا ہونا قرین قیاس ہے، کیونکہ الجیریا میں فرانسیسی Colon طرز عمل کی بدقسمت اجتماعی نوعیت چاہے کچھ بھی ہو، لیکن کامیو پر اس کا بوجھ ڈالنے

کی کوئی وجہ نہیں؛ الجیریا میں اس کی کلیتاً فرانسیسی پرورش (جس ہربرٹ لوٹمین نے خوبصورتی سے بیان کیا) نے اسے علاقے کے مصائب پر ایک قبل از جنگ رپورٹ لکھنے سے نہ روکا اور زیادہ تر مصائب فرانسیسی نوآبادیت کی وجہ سے تھے۔ لہٰذا یہاں ہم ایک اخلاقی آدمی کو غیر اخلاقی صورتِ حال میں پاتے ہیں۔ اور کامیو سماجی ماحول کے اندر فرد پر توجہ مرکوز کرتا ہے: L'Estranger کی طرح La Peste اور La Chute پر بھی یہ بات صادق آتی ہے۔ وہ ایک خراب صورتِ حال میں خود آگاہی، بالغ النظری اور اخلاقی استحکام کی قدر افزائی کرتا ہے۔

لیکن طریقۂ کار کے حوالے سے تین نقطوں پر غور کرنا پڑے گا۔ پہلا نقطہ "L'Etsranger" (۴۲ء)، "La Peste" (۴۷ء) اور کہانیوں کے نہایت دلچسپ مجموعے "L'Exil et le royaume" (۵۷ء) کے لیے کامیو کے منتخب کردہ جغرافیائی ماحول کے انتخاب پر سوال اُٹھانا اور اس کی تحلیل کرنا ہے۔ الجیریائی ایسے بیانیوں کی جگہ کیوں ہے جس کا مرکزی حوالہ (پہلی دو صورتوں میں) ہمیشہ سے عموماً فرانس اور بالخصوص نازیوں کے زیرِ تسلّط فرانس کیوں ہے؟ اوبرائن کافی آگے تک جاتے ہوئے کہتا ہے کہ یہ انتخاب نادانستہ نہیں، کہ قصوں میں کافی کچھ یا تو فرانسیسی حکومت کی ایک تو ہماتی یا لاشعوری توجیہہ ہے یا پھر اسے دلکش بنا کر پیش کرنے کی نظریاتی کاوش۔ لیکن کامیو بطور انفرادی آرٹسٹ اور الجیریا میں فرانسیسی نوآبادیت کے درمیان ایک تسلسل قائم کرنے کی کوشش میں ہمیں پوچھنا ہوگا کہ آیا کامیو کے بیانیے خود بھی سابقہ اور زیادہ واشگاف سامراجی فرانسیسی بیانیوں سے مربوط ہیں اور ان سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ ۴۰ء اور ۵۰ء کے عشروں کے پُرکشش تنہائی پسند مصنّف کے طور پر کامیو سے تاریخی تناظر کو وسعت دیتے ہوئے الجیریا میں ایک سو سال پرانی فرانسیسی موجودگی کو بھی شامل کر لیں تو ہم شاید نہ صرف اس کے بیانیوں کی ہیئت اور نظریاتی مفہوم کو بہتر طور پر سمجھ سکتے بلکہ یہ بھی جان سکتے ہیں کہ اس کا کام کس حد تک وہاں فرانسیسی مہم جوئی کو اُجاگر اور مستحکم کرتا ہے۔

طریقۂ کار سے متعلق دوسرا نقطہ اس وسیع تر بصری اور متعلّقہ سوال سے منسلک ہے کہ کہانی کون سنا رہا ہے۔ تاریخی رجحان کے حامل ایک یورپی نقاد کا یہ یقین کرنا قرینِ قیاس ہے کہ کامیو یورپی بحران کے متعلق المناک طور پر جامد ہو چکے فرانسیسی شعور کو پیش کرتا ہے؛ اگرچہ ظاہر ہوتا ہے کہ کامیو نے Colon الحاقات کو ۱۹۶۰ء (اس کا سن وفات) کے بعد قابل بچاؤ اور قابل توسیع سمجھا، لہٰذا وہ تاریخی لحاظ سے غلط تھا، کیونکہ فرانسیسیوں نے صرف دو سال بعد ہی املاک ترک کر دیں۔ جہاں تک

اس بات کا تعلق ہے کہ اس کی تحریر معاصر الجیریا کی جانب واضح اشارہ دیتی ہے، تو کامیو کی عمومی توجہ فرانس۔الجیریا امور کی اصل حالت ہے، نہ کہ ان کی تاریخ یا ان کے طویل المدت مقدر میں ڈرامائی تبدیلیاں۔ کچھ ایک موقعوں کو چھوڑ کر وہ عموماً تاریخ کو نظرانداز کر جاتا ہے، جبکہ فرانسیسی موجودگی کو طاقت کا روزمرہ نفاذ سمجھنے والا ایک الجیریائی ایسا نہ کرتا۔ چنانچہ کسی الجیریائی کے لیے ۱۹۶۲ء کو ایک طویل، ناخوش تاریخی عہد (جو ۱۸۳۰ء میں فرانسیسیوں کی آمد پر شروع ہوا) کے خاتمے اور ایک نئے مرحلے کے فاتحانہ افتتاح کے طور پر دیکھنا زیادہ قرین قیاس تھا۔ چنانچہ کامیو کے ناولوں کی تفسیر کا ایک مربوط طریقہ الجیریا میں فرانسیسی کاوشوں کی تاریخ میں مداخلت، اسے فرانسیسی بنانا اور بنائے رکھنا ہوگا، نہ کہ ناولوں کی طرح جو ہمیں مصنّف کی ذہنی حالت کے بارے میں بتاتے ہیں۔الجیریائی تاریخ کے متعلق کامیو کے مفروضات کا موازنہ آزادی کے بعد الجیریائی میں لکھی گئی تاریخوں کے ساتھ کرنا ہوگا، تاکہ الجیریائی قوم پرستی اور فرانسیسی نوآبادیت کے درمیان مقابلے کو بھرپور انداز میں سمجھا جا سکے۔ اور کامیو کے کام کو تاریخی اعتبار سے فرانسیسی نوآبادیاتی کاوش اور الجیریائی آزادی کی واشگاف مخالفت دونوں کے ساتھ تعلق میں دیکھنا درست ہوگا۔ یہ الجیریائی ان تناظر کو منکشف کر سکتا ہے جو کامیو کی نظر سے مخفی، اس کی نظر میں غیر اہم یا اس کی قبولیت سے عاری رہے۔

آخر میں، تفصیل اور باریک بینی کی کافی اہمیت ہے جہاں کامیو کی تحریر نہایت نپی تلی ہے۔ قارئین کامیو کے ناولوں کو فرانس کے متعلق فرانسیسی ناولوں سے منسلک کیے جانے کا رجحان رکھتے ہیں۔اس کی وجہ ان کی زبان اور Trois Contes, Adolphe جیسی سابقہ پرشکوہ مثالیں نہیں بلکہ یہ بھی ہے کہ اس کا الجیریائی ماحول کو منتخب کرنا اتفاقی معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ منظرعام پر آنے کے کوئی نصف صدی بعد اس کے ناول انسانی حالت کی تمثیلات کے طور پر پڑھے جاتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ Meursault ایک عرب کو ہلاک کرتا ہے مگر اس عرب کا نام نہیں بتایا گیا اور وہ ماں باپ تو کیا تاریخ سے بھی عاری لگتا ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ اوران میں طاعون نے عربوں کی جان لی، لیکن ان کا نام نہیں لیا گیا، جبکہ Rieuse اور Tarrou اقدام کرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ہم غالباً یہ کہیں گے کہ آپ کو متن میں موجود جان داری کی وجہ سے اسے پڑھنا چاہیے، نہ کہ وہاں غیر موجود چیزیں دیکھنے کے لیے۔لیکن میں اصرار کرنا چاہتا ہوں کہ آپ کو کامیو کے ناولوں میں وہ چیز ملتی ہے جسے ایک دور میں غیر موجود خیال کیا گیا۔۔۔ ۱۸۳۰ء میں شروع ہونے والی سامراجی تسخیر کی تفصیل جو کامیو کے

عہدِ حیات میں جاری رہی اور تحریروں کی ساخت میں سموئی گئی۔

یہ تفسیر کسی جذبۂ انتقام کے تحت نہیں کی گئی۔ نہ ہی میں کامیو کو الزام دینا چاہتا ہوں کہ اس نے الجیریا کے متعلق ان تفصیلات کو چھپایا جنہیں بیان کرنے میں اسے تکلیف ہوتی۔ میں کرنا یہ چاہتا ہوں کہ کامیو کے فکشن کو فرانس کی جانب سے الجیریا کے سیاسی جغرافیہ کو منظم طریقے سے تعمیر کرنے میں ایک عنصر کے طور پر دیکھا جائے۔ اس سیاسی جغرافیہ کو مکمل ہونے میں کئی پشتیں لگیں۔ بہتر ہوگا کہ اسے سیاسی اور تفسیری مقابلے کا ایک دلکش بیان فراہم کرنے کی حیثیت میں لیا جائے تاکہ علاقے کو پیش، آبادی اور ملکیت میں لیا جا سکے۔۔۔ عین اس دور میں جب برطانوی ہندوستان کو چھوڑ رہے تھے، کامیو کی تحریر غیر معمولی طور پر تاخیری اور کچھ حوالوں سے غیر مؤثر نوآبادیاتی حساسیت رکھتی ہے جو ایک ہیئت، یعنی حقیقت پسندانہ ناول کے اندر 'اور' کے ذریعے ایک سامراجی انداز نافذ کرتی ہے۔۔۔ اور جسے یورپ میں عظیم کامیابیاں حاصل کیے عرصہ گزر چکا تھا۔

اقتباس کے طور پر میں "La Femme adultere" کے آخری صفحات کا حوالہ دوں گا جب مرکزی کردار Janine الجیریائی دیہی علاقے کے ایک چھوٹے سے ہوٹل میں بے نیندرات کے دوران اپنے شوہر کے پہلو سے اٹھ کر چلی جاتی ہے۔ شوہر قبل ازیں ایک روشن مستقبل رکھنے والا لا سٹوڈنٹ تھا، جس نے سفری سیلز مین کا پیشہ اختیار کر لیا۔ جوڑا ایک طویل اور تھکا دینے والے سفر کے بعد اپنی منزل پر پہنچا، جہاں شوہر نے اپنے مختلف عرب کلائنٹس سے ملاقاتیں کیں۔ دورے کے دوران Janine دیسی الجیریاؤں کی خاموش مجہولیت اور ناسمجھی سے متاثر ہوتی ہے؛ ان کی موجودگی واضح طور پر بدیہی فطری امر جیسی معلوم ہوتی ہے اور وہ اپنی جذباتی مشکل کے باعث بہ مشکل ہی اس بات پر دھیان دیتی ہے۔ ہوٹل اور اپنے محوِخواب شوہر کو چھوڑ آنے پر Janine کا سامنا چوکیدار سے ہوتا ہے جو اس سے عربی میں بات کرتا ہے اور وہ سمجھ نہیں پاتی۔ کہانی کا کلائمکس آسمان اور صحرا کے ساتھ Janine کی گفتگو ہے۔ میرے خیال میں کامیو عورت اور جغرافیہ کے درمیان تعلق کو جنسی حوالے سے پیش کرنا چاہتا ہے، کہ جیسے یہ تعلق شوہر کے ساتھ تقریباً مردہ ہو چکے تعلق کا متبادل ہو؛ اسی لیے کہانی کے عنوان میں بدکاری کا تاثر دیا گیا۔

وہ آسمان پر ایک قسم کے سست رفتار چکر میں گھومتے ہوئے ستاروں کے ساتھ مڑی، اور بدیہی طور پر ساکت پیش رفت نے تھوڑا تھوڑا کر کے اسے اپنی ہستی کے مرکز کے ساتھ شناخت کیا،

جہاں ٹھنڈ اور خواہش اب ایک دوسرے سے مقابلہ بازی کرر ہے تھے۔ اس کے سامنے ستارے ایک ایک کر کے ٹوٹ رہے تھے اور صحرائی پتھروں کے درمیان دھنس رہے تھے، اور ہر مرتبہ Janine رات پر تھوڑا سا مزید کھل جاتی۔ گہری سانس لیتے ہوئے وہ ٹھنڈ، دوسروں کے مردہ بوجھ، زندگی کی دیوانگی یا بے مہری، جینے اور مرنے کے طویل کرب کو بھول گئی۔ اتنے برس تک خوف سے دیوانہ وار، بے مقصد فرار کی کوششوں کے بعد وہ آخر کار ٹھہر گئی تھی۔ ساتھ ہی ساتھ لگتا تھا کہ اس نے اپنی جڑیں واپس حاصل کر لیں اور جب وہ حرکت کرتے ہوئے آسمان کی جانب کھنچی تو اس میں دوبارہ رس پیدا ہوا۔ وہ بس انتظار کررہی تھی کہ اس کا پھڑ پھڑاتا ہوا دل تھم جائے اور اندرون میں خاموشی ہوجائے۔ جھرمٹوں کے آخری ستاروں نے صحرائی افق پر تھوڑا سا نیچے کر کے اپنے گروہوں کو چھوڑا اور ساکت ہوگئے۔ تب ایک ناقابلِ برداشت نرمی کے ساتھ رات کا پانی Janine میں بھرنے لگا، ٹھنڈ کو ڈبویا، اس کی ہستی کے مخفی مرکزے کے درجہ بدرجہ اوپر اٹھا، حتیٰ کہ سسکیوں سے بھرے اس کے منہ تک آ گیا۔ اگلے ہی لمحے سارا آسمان اس کے اوپر تن گیا، وہ ٹھنڈی دھرتی پر کمر کے بل گر گئی۔

یہ وقت میں سے باہر ایک لمحہ ہے جس میں Janine اپنی موجودہ زندگی کے غلیظ بیابیے سے فرار پاتی اور مجموعے کے عنوان کی بادشاہت میں داخل ہوتی ہے؛ یا جیسا کہ کامیو نے ایک نوٹ میں لکھا جسے وہ آئندہ ایڈیشن میں شامل کرنا چاہتا تھا۔۔۔ ''بادشاہت [جو] ایک مخصوص، آزاد اور برہنہ زندگی کے ساتھ ہم وقوع ہے اور یہ ہم پر ہے کہ دوبارہ پیدا ہونے کی خاطر اسے دوبارہ تلاش کریں۔'' Janine کا ماضی اور حال اس سے جھڑ جاتے ہیں، اور اسی طرح دیگر ہستیوں کی واقعیت بھی۔ اس اقتباس میں Janine ''آخر کار ٹھہر گئی،'' بے حرکت، زرخیز، آسمان کے اس ٹکڑے اور صحرا کے ساتھ ملاقات کے لیے تیار، جہاں عورت اپنی جڑیں دریافت کرتی ہے۔ اس کی اصل شناخت کیا ہے یا ہوسکتی ہے، اس کا اندازہ اقتباس میں آگے چل کر ہوتا ہے جب وہ ایک قسم کے جنسی ہیجان کی منزل حاصل کرتی ہے: کامیو یہاں "Centre obscur de son etre" کی بات کرتا ہے، جس سے پتا چلتا ہے کہ Janine کو اپنی گمنامی اور لاعلمی کا احساس ہے، اور کامیو کو بھی۔ الجیریا میں ایک فرانسیسی خاتون کے طور پر اس کی مخصوص تاریخ کوئی وقعت نہیں رکھتی، کیونکہ اس نے اُس مخصوص زمین اور آسمان تک فوری اور براہ راست رسائی حاصل کر لی ہے۔

"L'Exil et le royaume" میں شامل ہر ایک کہانی غیر یورپی تاریخ لکھنے والے لوگوں

کی جلاوطنی کے بارے میں ہے (چار کہانیوں میں الجیریا اور ایک ایک کہانی میں پیرس و برازیل ملوث ہے)۔ان کے کردار طمانیت، لاپروائی، شاعرانہ شعورذات کا ایک لمحہ حاصل کرنے کی جستجو میں ہیں۔ صرف "La Femme aduitere" اور برازیل میں بیان کردہ ایک کہانی (جس میں ایک یورپی قربانی اور عزم کے ذریعے ایک مردہ دیسی باشندے کے متبادل کے طور پر دیسی لوگوں کی زندگی کے حلقے میں داخل ہوتا ہے) میں ہی اس بات کا اشارہ موجود ہے کہ کامیو نے خود کو اس یقین کی اجازت دی کہ اہلِ یورپ سمندر پار علاقے کے ساتھ مستقل اور تسلّی بخش مشابہت اختیار کر لیں گے۔ "Le Renegat" میں جنوبی الجیریا کے ایک اچھوت قبیلے کے لوگ ایک مبلغ کو پکڑ کر اس کی زبان کھینچتے ہیں اور وہ قبیلے کا نہایت جوشیلا طرف دار بن کر فرانسیسی افواج پر شب خون مارنے کی کارروائی میں حصہ لیتا ہے۔یوں لگتا ہے جیسے کہا جا رہا ہو کہ صرف مثلہ کرنے کے نتیجے میں ہی دیسی بنا جا سکتا ہے۔

کہانیوں کا یہ مجموعہ ۱۹۵۸ء میں شائع ہونے والے کامیو کے Chroniques algeriennes کے صرف چند ماہ بعد منظرِ عام پر آیا۔اگرچہ "L'Exil" میں کچھ حصے سابقہ غنائیت اور Noces (الجیریائی زندگی کے متعلق کامیو کی تحریر) والا منضبط ناسٹلجیا رکھتے ہیں، لیکن کہانیاں بڑھتے ہوئے بحران کے متعلق تشویش سے بھرپور ہیں۔ہمیں ذہن میں رکھنا چاہیے کہ الجیریائی انقلاب کا اعلان سرکاری طور پر ہوا اور یکم نومبر ۱۹۵۴ء کو اس کا آغاز کیا گیا۔فرانسیسی افواج کے ہاتھوں الجیریائی شہریوں کا Setif قتلِ عام مئی ۱۹۴۵ء میں ہوا اور اس سے ایک سال قبل، جب کامیو "L'Etranger" پر کام کر رہا تھا۔اس کے بعد متعدد واقعات نے فرانسیسیوں کے خلاف الجیریائی قوم پرستی کی طویل اور خونیں مزاحمت کا آغاز کیا۔اگرچہ کامیو کی پرورش الجیریا میں بطور فرانسیسی نوجوان ہوئی تھی، لیکن وہ ہمیشہ فرانسیسی۔الجیریائی کشمکش کی علامتوں میں گھرا رہا۔لگتا ہے کہ اس نے اپنی زندگی کے آخری برس میں زیادہ تر علامات کو زبان، تمثیلات اور جغرافیائی تسلّط کا روپ دیا۔۱۹۵۷ء میں فرانسوا متغاں نے اپنی کتاب "Presence fransaise et abondon" میں صاف صاف کہا، "Sans Afrique, il n'y aura pas l'histoire de France au XXIe siecle"۔

کامیو کو اس کی اصل تاریخ کے تناظر میں دیکھنے کے لیے آپ کو اس کے حقیقی فرانسیسی سابقین اور ساتھ ہی ساتھ آزادی کے بعد الجیریائی ناول نگاروں، مورخین، ماہرین سماجیات اور سیاسی

سائنسدانوں کے کام سے آگاہ ہونا ضروری ہے۔ آج بھی یورپ پر مرکوز ایک روایت موجود ہے جو تعبیر کرتے وقت الجیریا کے متعلق وہ کچھ روک دیتی ہے جو کامیو اور اس کے کرداروں نے روکا تھا۔ جب اپنی زندگی کے آخری برسوں میں کامیو نے کھلے عام بلکہ پرجوش انداز میں الجیریائی آزادی کے قوم پرست مطالبات کی مخالفت کی تو یہ کام بالکل اس انداز میں کیا جس انداز میں اس نے اپنے آرٹسٹک کیریئر کے آغاز میں الجیریا کو پیش کیا تھا، البتہ اب اس کے الفاظ میں سرکاری اینگلوفرنچ سوئز حکام کا رنگ ملتا ہے۔ ہم کرنل ناصر، عربی اور مسلم سامراجیت کے متعلق اس کے جملوں سے شناسا ہیں، لیکن الجیریا کے بارے میں ایک ناقابل مصالحت طور پر سخت سیاسی بیان اس کی سابقہ تحریر کا ایک برہنہ سیاسی خلاصہ لگتا ہے:

> ''جہاں تک الجیریا کا تعلق ہے تو قومی آزادی محض جذباتیت سے تحریک یافتہ فارمولا ہے۔ ایک الجیریائی قوم کبھی بھی نہیں رہی۔ یہودی، ترک، یونانی، اطالوی اور بربر اس ممکنہ قوم کی قیادت پر دعویٰ کرنے کے مجاز ہوں گے۔ موجودہ صورتِ حال میں الجیریا میں صرف عرب ہی آباد نہیں۔ بالخصوص فرانسیسی آبادکاری کا حجم اور دورانیہ ایک ایسا مسئلہ پیدا کرنے کے لیے کافی ہیں جس کی تاریخ میں پہلے کوئی نظیر نہیں ملتی۔ الجیریا نے فرانسیسی بھی لفظ کے مکمل مفہوم میں دیسی ہیں۔ نیز ایک خالصتاً عربی الجیریا وہ اقتصادی خودمختاری حاصل نہیں کر سکے گا جس کے بغیر سیاسی آزادی محض ایک سراب ہے۔ فرانسیسی کاوش چاہے کتنی ہی ناکافی رہی ہے، لیکن یہ اس قدر مہیب ہے کہ آج کوئی بھی اور ملک یہ ذمہ داری اپنے کاندھوں پر لینے کو تیار نہیں ہوگا۔''

مزے کی بات یہ ہے کہ کامیو اپنے ناولوں یا دیگر تحریروں میں جہاں بھی ایک کہانی سناتا ہے تو الجیریا میں فرانسیسی موجودگی کو ایک خارجی بیانیے کے طور پر دیا جاتا ہے، ایک جوہر جو وقت اور نہ ہی تعبیر کے تابع ہے؛ یا پھر وہ اسے صرف تاریخ کے طور پر بیان کرتا ہے جو محض تاریخ کے طور پر بیان کی جا رہی ہے۔ [پیئرے بوردیو کی "Sociologie de l'Algerie" (۱۹۵۸ء) کا لہجہ اور انداز کس قدر مختلف ہے جس کا تجزیہ کامیو کے بچگانہ فارمولوں کو مسترد کرتا اور نو آبادیاتی جنگ کو دو متصادم معاشروں کے نتیجے کے طور پر صاف صاف بیان کرتا ہے۔] کامیو کی ہٹ دھرمی Meursault کے ہاتھوں ہلاک ہونے والے عرب میں پس منظر کے فقدان کا نتیجہ ہے؛ اسی طرح ان میں تباہی کا

احساس بھی جس کا مقصد نہ صرف عرب اموات (کیونکہ آبادیات کے لحاظ سے انہی کی اہمیت تھی) بلکہ فرانسیسی شعور کو بھی بیان کرنا ہے۔

چنانچہ یہ کہنا بالکل درست ہے کہ کامیو کے پیش کردہ بیانات الجیریا کے جغرافیہ پر سنگین اور وجودیاتی لحاظ سے زیادہ اہم دعوے جتاتے ہیں۔ وسیع فرانسیسی نوآبادیاتی مہم جوئی سے ہلکی پھلکی واقفیت رکھنے والے کسی شخص کے لیے بھی یہ دعوے اتنے ہی لغو ہیں جتنا کہ مارچ ۱۹۳۸ء میں فرانسیسی وزیر Chautemps کا یہ اعلان کہ عربی الجیریا میں ''ایک غیر ملکی زبان'' تھی۔ یہ دعوے صرف کامیو کے ہی نہیں، اگرچہ اس نے انہیں نیم شفاف اور پائیدار خصوصیت عطا کی۔ وہ انہیں میراث میں وصول کرتا اور تنقیدی رویہ اختیار کیے بغیر الجیریا کے متعلق نوآبادیاتی تحریروں کی طویل روایت کے ذریعے متشکل ہونے والے دساتیر کے طور پر قبول کرتا ہے۔

کامیو کے قارئین اور نقاد فرانسیسی نوآبادیوں کے متعلق کتنے مفروضات میں شریک ہیں؟ اس کی ایک زبردست فہرست پہلی عالمی جنگ سے لے کر دوسری عالمی جنگ کے بعد تک فرانسیسی نصابی کتب کے ایک جائزے میں مینوئلا سیمیڈی نے پیش کی۔ اس کے اخذ کردہ نتائج دکھاتے ہیں کہ پہلی عالمی جنگ کے بعد فرانس کے نوآبادیاتی کردار، ایک عالمی طاقت کے طور پر اس کی تاریخ میں 'شاندار عہد' فرانس کے نوآبادیاتی کارناموں (امن وخوش حالی قائم کرنا، دیسی لوگوں کے فائدے کے لیے مختلف سکول وہسپتال، وغیرہ) کے غنائی بیانات پر اصرار متواتر بڑھتا گیا؛ کہیں کہیں تشدد استعمال کرنے کا ذکر بھی آیا ہے، لیکن ان واقعات کو غلامی واستبدادیت ختم کرنے اور ان کی جگہ امن وخوشحالی لانے کے لیے فرانس کے اعلیٰ نصب العین میں ملفوف کیا گیا۔ شمالی افریقہ نمایاں ہے ،لیکن سیمیڈی کے مطابق کہیں بھی اس امکان کو تسلیم نہیں کیا گیا کہ نوآبادیاں خودمختار بن سکتی ہیں؛ ۱۹۳۰ء کی دہائی میں قوم پرستانہ تحریکیں سنجیدہ چیلنجوں کے بجائے محض ''مشکلات'' ہیں۔

سیمیڈی کہتی ہے کہ دو عالمی جنگوں کے درمیانی عرصے میں یہ نصابی کتب فرانس کی برتر نوآبادیاتی حکومت کو برطانیہ کی نوآبادیاتی حکومت سے ممیّز کرتی اور تاثر دیتی ہیں کہ فرانسیسی مقبوضات پر کسی تعصّب اور نسل پرستی کے بغیر حکومت کی جا رہی ہے۔ ۱۹۳۰ء کی دہائی تک یہ نکتۂ نظر بار بار دہرایا جاتا ہے۔ مثلاً جب الجیریا میں تشدد کے واقعات کا ذکر آیا تو انہیں ایسے انداز میں پیش کیا گیا کہ جیسے فرانسیسی افواج نے اس قسم کے ناپسندیدہ کام دیسی لوگوں کی لوٹ مار اور شورش سے

تنگ آ کر ہی کیے۔ تاہم، اب الجیریا ''ایک نیا فرانس'' بن گیا ہے: خوش حال، اعلیٰ مدرسوں، ہسپتالوں اور سڑکوں سے بھرپور۔ آزادی کے بعد بھی فرانس کی نو آبادیاتی تاریخ کو بنیادی طور پر تعمیراتی لحاظ سے دیکھا جاتا ہے جس نے اس کے اور سابقہ نو آبادیوں کے درمیان ''برادرانہ'' روابط کے لیے بنیاد رکھی۔

ہم صرف اس بنیاد پر ہی تعبیری رجحان کی رو میں نہیں بہہ سکتے یا نظریاتی تاثرات کو قبول نہیں کر سکتے کہ فرانسیسی ناظرین کو مقابلے کا صرف ایک پہلو متعلّقہ دکھائی دیتا ہے، یا نو آبادیاتی فصلوں اور دیسی مدافعت کا پہلو ایک بڑی یورپی روایت کی پُرکشش انسان دوستی سے پریشان کن طور پر منحرف نظر آتا ہے۔ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ کامیو کے بیشتر مشہور فکشن میں الجیریا کے متعلق وسیع و عریض فرانسیسی نکتۂ نظر سمویا ہوا ہونے کی وجہ سے اس کا کام کم نہیں بلکہ زیادہ دلچسپ ہے۔ اس کا صاف انداز، غصے سے بھرپور اخلاقی الجھنوں کو منکشف کرنا، اس کے کرداروں کے پریشان کن ذاتی مقدر۔۔۔سبھی کچھ الجیریا میں فرانسیسی تسلّط کی تاریخ پر مشتمل ہے، اور در حقیقت اسے دوبارہ زندہ کرتا ہے۔

ایک مرتبہ پھر جغرافیے اور سیاسی مقابلے کے درمیان باہمی تعلق کو ان جگہوں پر دوبارہ زندہ کرنا پڑے گا جہاں (ناولوں میں) کامیو اس پر بالائی ڈھانچے کا ایک غلاف اوڑھاتا ہے اور جسے سارتر نے ''لغویت کی آب وہوا'' مہیا کرنے کے طور پر سراہا۔ "L'Etranger" اور "La Peste" دونوں ہی عربوں کی اموات کے بارے میں ہیں۔۔۔ایسی اموات جو فرانسیسی کرداروں کو درپیش ضمیر و فکر کی مشکلات اجاگر کرتی ہیں۔ نیز، سول سوسائٹی کا اس قدر تیکھے انداز میں پیش کیا گیا ڈھانچہ۔۔۔میونسپلٹی، عدالتیں، ہسپتال، ریسٹورنٹس، کلب، تفریحات، سکول۔۔۔فرانسیسی ہے، البتہ مرکزی طور پر یہ غیر فرانسیسی آبادی کے لیے ہے۔ اس بارے میں کامیو کی تحریر کے انداز اور فرانسیسی نصابی کتب میں پیش کیے جانے کے انداز میں مطابقت نہایت دلچسپ ہے:

> ''ناول اور افسانے ایک مطیع اور محکوم بنائی گئی مسلم آبادی پر حاصل کردہ فتح کا نتیجہ بیان کرتے ہیں۔ یوں کامیو فرانسیسی افضلیت کی توثیق کرتے اور اسے مستحکم بناتے ہوئے الجیریائی مسلمانوں کے خلاف ایک صدی سے زائد عرصے سے جاری حاکمیت کی مہم سے اختلاف اور نہ ہی ناپسندیدگی رکھتا ہے۔''

مقابلے کا محور عسکری کشمکش ہے جس کے اولین قائدین مارشل تھیوڈور بوگوڈ اور امیر عبدالقادر

ہیں۔اول الذکر ایک غضب ناک اور سخت گیر فوجی ہے جس نے دیسی الجیریائی لوگوں پر ۱۸۳۶ء میں سختی کا عمل شروع کیا جو کوئی ایک عشرے بعد انسان کشی اور وسیع پیمانے پر علاقائی بے دخلی کی ایک پالیسی پر ختم ہوا۔ موخر الذکر ایک صوفی اور گوریلہ جنگجو ہے جس نے ایک زیادہ طاقت ور اور زیادہ جدید حملہ آور دشمن کے خلاف اپنی افواج کو متواتر منظم کیا۔ اس عہد کی کئی دستاویزات موجود ہیں: مثلاً بوگوڈ کے خطوط، اعلانات اور مراسلے یا عبدالقادر کی صوفیانہ شاعری کا ایک حالیہ ایڈیشن یا پھر ۱۸۳۰ء اور ۱۸۴۰ء کی دہائیوں کے دوران ایف ایل این کے سینئر رکن اور بعد از آزادی الجزائر یونیورسٹی کے پروفیسر مصطفیٰ Lacheraf کی فرانسیسی ڈائریوں اور خطوط کی بنیاد پر فتح کی نفسیات کا زبردست جائزہ۔ ان دستاویزات کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ کامیو کا عرب موجودگی کو نہایت گھٹا کر پیش کرنا ناگزیر کیوں تھا۔

بوگوڈ اور اس کے افسروں کی بیان کردہ فرانسیسی عسکری پالیسی کا جوہر Razzia یا الجیریاؤں کے دیہات، ان کے گھروں، فصلوں، عورتوں اور بچوں پر تادیبی چھاپے تھے۔ بوگوڈ نے کہا، ''عربوں کو بوائی، کٹائی اور مویشیوں کی چرائی سے باز رکھنا لازمی ہے۔'' Lacheraf شاعرانہ وفور جذبات کا ایک نمونہ فراہم کرتا ہے جو مصروف کار فرانسیسی افسروں نے گاہے بگاہے ریکارڈ کیا۔ مثلاً جنرل Changarnier پرامن دیہات پر اپنی فوجوں کی یلغار کے وقت ایک خوشگوار چیز کو بیان کرتا ہے؛ وہ کہتا ہے کہ اس قسم کی حرکت صحائف میں سکھائی گئی ہے جہاں یشوع اور دیگر عظیم راہنماؤں نے خوفناک لشکر کشی کی اور خدا نے انہیں برکت دی۔ تباہی، نیستی، شدید بہیمیت کو خدا کی نظر میں جائز ہونے کی بنیاد پر منظور کیا گیا۔

Lacheraf کہتا ہے کہ ابتدائی عشروں میں فرانسیسی عسکری کاوش اپنے اصل مقصد۔۔۔ الجیریائی مدافعت کا خاتمہ۔۔۔ سے کافی آگے بڑھ گئی اور ایک آئیڈیل کا مطلق درجہ حاصل کر لیا۔ اس کا دوسرا پہلو (جسے بوگوڈ نے بلا تکان جوش کے ساتھ بیان کیا) نو آبادکاری تھی۔ بوگوڈ الجیریا سے واپس آنے سے کچھ عرصہ قبل اس انداز پر نہایت غصے میں آیا جس کے تحت یورپی سویلین آبادکار بلا روک ٹوک اور بلاوجہ الجیریا کے وسائل استعمال کر رہے تھے۔ اس نے اپنے خطوط میں لکھا کہ نو آبادکاری کو فوج کی نگرانی میں چھوڑ دیا جائے، مگر بے سود۔

فرانسیسی فکشن میں بالزاک سے لے کر Psichan اور Loti تک چلے آ رہے خاموش

موضوعات میں سے ایک الجیریا کے ساتھ یہی بدسلوکی اور بے لگام افراد کی مالیاتی بدعنوانیاں ہیں جنہوں نے وہاں کے کھلے پن سے فائدہ اٹھاتے ہوئے ہر ممکن منافع کمانے کی کوشش کی۔ اس صورت حال کی ناقابلِ فراموش تصویر کشی Daudet کی "Tartarin de Tarascon" ''اور موپساں کے "Bel-Ami" میں ملتی ہے۔۔۔ مارٹین Loutfi نے اپنی عمیق النظر کتاب "Literature et colonialisme" میں ان دونوں کے حوالے دیے۔

ایک طرف الجیریا پر فرانسیسیوں کی جانب سے لائی گئی تباہی منظم تھی، تو دوسری طرف ایک نئے فرانسیسی طبقے کو بھی تشکیل دے رہی تھی۔ سیاہ فاموں اور دیسی انڈینز کے ساتھ امریکی پالیسی پر تنقید کرنے والے کچھ ایک افراد، مثلاً توکویلے، کو یقین تھا کہ یورپی تہذیب کو فروغ دینے کے لیے مسلمان دیسی باشندوں پر ظلم کرنا لازمی تھا: اس کے خیال میں مکمل تسخیر فرانسیسی عظمت کا مترادف بن گئی۔ اس نے اسلام کو ''کثیر الازدواجی، عورتوں کی گوشہ گیری، تمام سیاسی زندگی کے فقدان، ایک استبدادی حکومت کا ہم معنی خیال کیا جو انسانوں کو اپنا آپ چھپانے اور تمام تسکین خانگی زندگی میں تلاش کرنے پر مجبور کرتی تھی۔'' اور چونکہ اس کے خیال میں دیسی لوگ خانہ بدوش تھے، اس لیے وہ یقین رکھتا تھا کہ ''ان قبائل کو غیر آباد کرنے کے لیے تمام وسائل بروئے کار لانے چاہئیں۔'' لیکن میلون رکٹر کے خیال میں توکویلے نے ''۱۸۴۶ء میں کچھ بھی نہ کہا جب پتا چلا کہ انسانی برابری کے لیے اس کے تجویز کردہ razzia کے دوران سینکڑوں عرب دھوئیں سے دم گھٹنے سے ہلاک ہو گئے تھے۔'' توکویلے نے انہیں ''بدقسمت لازمی اقدام'' خیال کیا۔

آج کے سرکردہ شمالی امریکی مورخ عبداللہ Laroui کی نظر میں فرانسیسی نوآبادیاتی پالیسی کا مقصد الجیریائی ریاست کو تباہ کرنے کے سوا کچھ نہ تھا۔ ایک الجیریائی قوم کبھی بھی موجود نہ ہونے کے متعلق کامیو کے اعلان میں واضح طور پر فرض کر لیا گیا تھا کہ فرانسیسی پالیسی کی کارروائیوں نے معاملہ صاف کر دیا تھا۔ بایں ہمہ، جیسا کہ میں کہتا آیا ہوں، بعداز نوآبادیاتی واقعات نے ہم پر ایک زیادہ وسیع اور کشادہ تعبیر لاگو کی۔ Laroui کہتا ہے:

> ''۱۸۳۰ء سے ۱۸۷۰ء تک الجیریا کی تاریخ دکھاووں سے عبارت ہے: colons جو الجیریاؤں کو اپنے جیسے آدمی بنانے کی مبینہ خواہش رکھتے تھے، جبکہ حقیقت میں ان کی واحد خواہش الجیریائی دھرتی کو فرانسیسی دھرتی میں تبدیل کرنا تھی؛ فوج جو بظاہر مقامی

روایات اور انداز حیات کا احترام کرتی تھی، مگر حقیقت میں ان کی واحد دلچسپی کم سے کم
کوشش کے ذریعے حکومت کرنا تھا؛ نپولین سوم کا دعویٰ کہ وہ ایک عرب بادشاہت
تعمیر کر رہا تھا: جبکہ اس کے مرکزی تصورات فرانسیسی معیشت اور الجیریا میں فرانسیسی
نوآبادکاری کو امریکی رنگ میں رنگنا تھے۔''

۱۸۷۲ء میں الجیریا پہنچنے پر Daudet Tartarin نے خود سے وعدہ کیے گئے ''مشرق''
کی چند ایک جھلکیاں دیکھیں، اور اس نے خود کو اپنے آبائی Tarascon کی ایک سمندر پار نقل ہی
پایا۔ Segalen اور ژید جیسے مصنّفین کے لیے الجیریا ایک انوکھا مقام ہے جہاں ان کے اپنے روحانی
مسائل۔۔۔ Janine کے روحانی مسئلے کی طرح۔۔۔ حل اور دور کیے جا سکتے ہیں۔ کہیں کہیں دیسی
باشندوں پر بھی توجہ دی گئی جن کا مقصد اپنی مرضی منوانے کے لیے عارضی مواقع مہیا کرتے
رہنا ہے۔۔۔ نہ صرف L'Immoraliste میں مائیکل بلکہ La Voie royale کے کمبوڈیائی ماحول
میں مالراکس کا مرکزی کردار پرکن بھی۔ الجیریا کی فرانسیسی تصویرکشی میں اختلافات۔۔۔ چاہے وہ
Malek Alloula کے تجزیہ میں آنے والے بھونڈے حرم پوسٹ کارڈ ہوں یا فینی کولونا اور کلاڈ
براہیمی کی پیش کردہ بشریاتی شہادتیں یا کامیو کی تحریر میں نمائندگی پانے والے بیانیے۔۔۔ سب کے
ڈانڈے فرانسیسی نوآبادیت کے جغرافیائی morte-main سے ملائے جا سکتے ہیں۔

بیسویں صدی کے اوائل میں جغرافیہ اور نوآبادیاتی فکر کی تحریروں میں مزید دریافت کیا
جا سکتا ہے کہ فرانسیسی منصوبہ کس قدر عمیق، متواتر افزائش پانے والا، متحد اور باقاعدہ ومنظّم ہے۔
البرٹ Sarraut کی "Grandeur et servitude coloniales" میں نوآبادیت کا کم از کم مقصد
بھی نوعِ انسانی کا حیاتیاتی اتحاد (la solidarite humaine) قرار دیا گیا۔ اپنے وسائل بروئے کار نہ
لا سکنے والی نسلوں (مثلاً فرانس کے سمندر پار علاقوں میں دیسی باشندے) کو دوبارہ انسانی خاندان کا
حصہ بنانا ہے۔ جیورجیز ہارڈی اپنی کلاسیک "Politique coloniale et le partage du
terre aux XiXe et XXe Siecles" میں یہ کہنے کی جرأت کرتا ہے کہ ''نوآبادیوں کو فرانس میں
شامل کیے جانے کے باعث ایک وفور کو تحریک ملی اور نہ صرف متعدد نوآبادیاتی ناول سامنے آئے بلکہ
اخلاقی اور ذہنی صورتوں کے تنوع کی قبولیت بھی پیدا ہوئی، مصنّفین کو نفسیاتی کھوج کے نئے طریقے
اپنانے کا بڑھاوا ملا۔''

چنانچہ کامیو کے ناول اور کہانیاں بے کم وکاست انداز میں الجیریا پر فرانسیسی تسلّط کی روایات، محاوروں اور حکمت عملیوں کو کشید کرتی ہیں۔ وہ ''احساس کے اس مہیب ڈھانچے'' کو نہایت شاندار انداز میں بیان کرتا ہے۔ لیکن اس ڈھانچے کو سمجھنے کے لیے ہمیں کامیو کی تحریروں کو نو آبادیاتی الجھن کی میٹروپولیٹن کایا کلپ کے طور پر لینا ہوگا: وہ ایک فرانسیسی سامعین کے لیے لکھنے والے کولون کی نمائندہ ہیں جن کی ذاتی تاریخ فرانس کے اس جنوبی صوبے کے ساتھ ناقابل تنسیخ طور پر بندھی ہوئی ہے؛ کسی بھی اور جگہ تاریخ کا واقع ہونا بعید از فہم ہے۔ تاہم علاقے کے ساتھ بندھن کے رویے مضحکہ خیز طور پر قاری میں اس قسم کی توثیقات کے لیے ضرورت کے متعلق سوالات کو تحریک دلاتے ہیں۔ اس لاپرواطریقے سے جب فرانسیسی ماضی کا تشدد منسوخ ہوجائے تو یہ رویے کم اہم اور کثیف ہو جاتے ہیں۔

Meursault کی الجھن دوسروں کی الجھن سے زیادہ اساسی نوعیت کی ہے۔ اگر ہم مان بھی لیں کہ غلط طریقے سے تشکیل دی گئی عدالت ایک متواتر وجود رکھتی ہے، تو Meursault خود بھی اس حتمیت کو سمجھتا ہے؛ کم از کم وہ راحت اور حکم عدولی کا اکٹھا تجربہ کرسکتا ہے: ''میں نے درست کہا تھا، میں نے ایک مرتبہ پھر درست کہا تھا، میں اب بھی درست تھا۔ میں نے اس طرح زندگی گزاری تھی اور اس طرح زندگی گزار سکتا تھا۔ میں نے یہ کیا اور وہ نہ کیا۔ میں نے وہ دوسرا کام نہ کیا۔ سو؟ یوں سمجھ لیں کہ میں ہمیشہ اس لمحے اور اس طلوع سحر کا منتظر تھا جب میری بریت ہو۔''

یہاں کوئی ممکنہ راہیں، کوئی متبادل، کوئی انسانی ذیلی صورتیں موجود نہیں۔ کولون حقیقی انسانی کاوش اور ایک منظم طور پر غیر عادل سیاسی نظام کو چھوڑنے سے انکار کی مشکل دونوں کی تجسیم ہے۔ Meursault کی خودکشی کا اپنی گہرائی میں متنازعہ طاقت کو تسلیم کرنا صرف اس مخصوص تاریخ اور اس مخصوص کمیونٹی میں ہی ظہور پذیر ہوسکتا تھا۔ آخر میں وہ خود کو جوں کا توں قبول کرتا اور یہ بھی سمجھ لیتا ہے کہ اس کی ماں (جو ایک بوڑھے آدمی کے گھر تک محدود تھی) نے دوبارہ شادی کا فیصلہ کیوں کیا: ''اس نے نئی شروعات کی تھی۔۔۔ قبر میں پاؤں لٹکائے بیٹھی ماں کا دوبارہ آزادی محسوس کرنا اور ہر چیز کو نئے سرے سے جینے کے لیے تیار رہنا تھا۔'' ہم نے یہاں جو کچھ کرنا تھا کرلیا، سو آؤ اب اسے نئے سرے سے کریں۔ یہ المناک طور پر غیر جذباتی ہٹ دھرمی نو شباب یافتہ پیدائش اور باز پیدائش کے لیے غیر مذبذب انسانی استعداد میں تبدیل ہوجاتی ہے۔ کامیو کے قارئین نے "L'Etranger" کے

ساتھ ایک آزادی یافتہ وجودی انسانیت کی ہمہ گیریت منسوب کی جو جرأتمندانہ رواقیت کے ساتھ کائناتی بے نیازی اور انسانی ظلم کا سامنا کرتی ہے۔

"L'Etranger" کو اس جغرافیائی ربط میں دوبارہ رکھنا جہاں سے اس کا بیان ابھرا گویا اسے تاریخی تجربے کی زیادہ تیکھی صورت میں دیکھنے کے مترادف ہے۔ آرویل کی تحریر اور انگلینڈ میں رہنے کی طرح کامیو کا سادہ انداز اور لگی لپٹی کے بغیر سماجی حالات کا بیان نہایت پیچیدہ تضادات کو چھپا لیتا ہے، فرانسیسی الجیریا کے ساتھ اس کی وفاداری کے احساسات انسانی حالت کی کہانی کے طور پر چھپ جاتے ہیں۔ یہ ہے وہ چیز جس پر آج بھی اس کی سماجی اور ادبی ساکھ منحصر ہے۔ تاہم، ہمیشہ زیادہ مشکل اور چیلنج کرنے والے متبادل موجود ہونے، پھر فرانس کے علاقائی تسلّط سے اور سیاسی حاکمیت سے انکار کرنے، الجیریائی قوم پرستی کی تفہیم کو روکنے کی وجہ سے کامیو کی حدود ناقابلِ قبول طور پر مفلوج کر دینے والے لگتی ہیں۔ اپنے عہد کے نوآبادیت مخالف ادب --- چاہے فرانسیسی یا عرب --- کے مدمقابل کامیو کی کہانیاں ایک منفی جان داری رکھتی ہیں جس میں نوآبادیاتی کاوش کی المناک انسانی سنجیدگی، تباہ ہونے سے قبل، اپنی آخری عظیم توضیح حاصل کرتی ہے۔ وہ ایک فالتو پن اور اداسی کو بیان کرتی ہیں جسے ہم ابھی تک پوری طرح نہیں سمجھے، یا اس سے خود کو بازیاب نہیں کروا سکے۔

○○○

(مشمولہ "ثقافت اور سامراج"، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۹ء)

''قلب ظلمات''میں نسل پرستی اور عظمت

ہیومر سر کرٹلر/اجمل کمال

چینوا اچیبے، جو بیشتر دوسرے تنقید نگاروں کی بہ نسبت نسل پرستی کے مسئلے سے ذاتی طور پر زیادہ قریب ہے، اس بات پر سخت برہم ہے کہ کونریڈ ایک ''پکا نسل پرست'' اور اس سے وہ یہ نتیجہ برآمد ہے کرتا ہے کہ کونریڈ کے ناول ''قلب ظلمات'' کو ایک عظیم فن پارہ نہیں سمجھا جا سکتا۔ اچیبے نے اپنا دعویٰ نہایت صریح انداز میں پیش کیا ہے:

> ''اصل سوال یہ ہے کہ ایک ایسا ناول جس میں انسانوں کے ایک بہت بڑے گروہ کو انسانی اور شخصی خصوصیات سے محروم کرنے کے اس عمل کا جشن منایا گیا ہو، کیا وہ فن کا شاہ پارہ کہلانے کا مستحق بن سکتا ہے؟ میرا جواب ہے: نہیں، کبھی نہیں...... میں ایک ایسی کتاب کا ذکر کر رہا ہوں کہ جو نہایت ہی بے ہودہ انداز میں ایسے متعصب اور توہین آمیز رویے کی نمائش کرتی ہے جس کے باعث انسانوں کا ایک بہت بڑا گروہ ماضی میں نا قابل بیان مصیبتیں اور اذیتیں جھیل چکا ہے اور آج بھی مختلف صورتوں میں اور مختلف مقامات پر جھیل رہا ہے۔ میں ایک ایسی کہانی کا ذکر کر رہا ہوں کہ جس میں سیاہ فام لوگوں کی انسانی حیثیت پر ہی سوالیہ نشان لگا دیا گیا ہے۔ میرے لیے یہ نا قابلِ تصور بات ہے کہ ایسی مریضانہ تحریر میں عظیم فن، بلکہ اچھا فن بھی موجود ہو سکتا ہے۔''

اپنے اس مضمون میں، میں اچیبے کے نکالے ہوئے اس نتیجے کا تفصیل سے تجزیہ کر کے اسے رد کروں گا، اور اس عمل میں اس بات کی ایک قابلِ قبول وضاحت پیش کروں گا کہ ادب میں عظمت کا دار و مدار کن باتوں پر ہے اور ''قلبِ ظلمات'' کو ایک عظیم فن پارہ سمجھنے کا کیا جواز ہے۔

کونریڈ پر اچیبے کے اس شدید اعتراض کے پہلی بار شائع ہونے سے لے کر اس کی حالیہ اشاعت تک ایک طویل عرصہ گزرنے کے باوجود یہ بات خاص طور پر مناسب معلوم ہوتی ہے کہ اس مسئلے کا ایک بار پھر نئے سرے سے جائزہ لیا جائے۔ اس کی پہلی وجہ تو یہی ہے کہ کونریڈ کے ناول پر اچیبے کے اعتراضات کا اب تک مناسب طور پر جواب نہیں دیا گیا۔ علاوہ ازیں، ان تمام برسوں میں اچیبے کا مضمون اس انداز تنقید کی ایک علامت بن گیا ہے جو بعد از وضعیاتی تنقید میں روز بروز مقبول ہوتا جا رہا ہے۔ بعض لوگ اس مضمون کو ایک مثالی تحریر کا درجہ دینے لگے ہیں؛ اسے بے شمار انتخابوں میں شامل کیا گیا ہے؛ اور یہ بہت سے کالجوں میں لازمی مطالعے کا حصہ ہے چنانچہ اس مضمون کو نئے سرے سے پڑھنا اور اس فن پارے کی روشنی میں، جس کی عظمت پر اس مضمون میں اعتراض کیا گیا ہے، اس پر غور کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ ایک ایسے انداز تنقید کے نمونے کے طور پر جو ادبی تحریروں کو ان کے مصنفوں کی ذات پر لگائے ہوئے الزامات کی شہادت کی سطح پر اتار لاتی ہے، اچیبے کا مضمون ہمیں مجبور کرتا ہے کہ اپنی توجہ کا رخ تنقید کا ہدف بننے والے فن پارے کی طرف دوبارہ موڑ دیں اور یہ سوال کریں کہ آیا اس قسم کی تنقید واقعی کوئی موزونیت رکھتی ہے۔

اپنے ناول ''بکھرتی دنیا'' میں اچیبے نے دکھایا ہے کہ کسی پورے معاشرے کو ''غیر مہذب'' یا ''پسماندہ'' قرار دینے کا مطلب ایک خطرناک زمین پر قدم رکھنا ہے۔ کونریڈ کے ناول ''قلب ظلمات'' پر اس کی تنقید بھی، دوسری باتوں کے علاوہ، اسی بحث کو آگے بڑھاتی ہے۔ اور یہ کام اس نے بہت قائل کرنے والے انداز میں کیا ہے۔ تاہم، اچیبے اپنی تنقید میں ہمیں اس بات پر قائل کرنے سے قاصر رہا ہے کہ کونریڈ نے اپنے ناول میں جن ''پسماندہ'' لوگوں کو بیان کیا ہے، ان کی بابت کونریڈ کا رویہ اس کے ناول کے عظیم سمجھے جانے کو کس طرح ناممکن بنا دیتا ہے۔ اس کی وجہ میرے نزدیک یہ ہے کہ اچیبے کونریڈ کے ناول میں اس تناؤ اور ابہام کو محسوس کرنے میں ناکام رہا ہے، جن کے باعث یہ ایک عظیم فن پارہ ہے۔ اچیبے کو اس میں نسل پرستی کے عناصر دکھائی دیتے ہیں، اور بلاشبہ وہ اس میں موجود ہیں، لیکن وہ نسل کے تصور اور مغربی تہذیب کے بارے میں ناول کے غیر قطعی انداز کو بھانپنے میں ناکام رہا جو کہانی کے راوی کے اس تحقیر آمیز انداز میں مضمر ہے جس کے ساتھ وہ اس استحصال اور لالچ کا ذکر کرتا ہے جو اس کے نزدیک یورپ کی مخصوص بیماری ہے۔ اس ضمن میں دو باتوں کو بہت صاف انداز میں بیان کرنے کی ضرورت ہے: اول، نسل پرستی کا عنصر ناول پر اتنا غالب نہیں ہے جتنا

اچیبے نے بتایا ہے، اور یقینی طور پر یہ عنصر اتنا طاقت ور نہیں ہے کہ ناول کو بطور ایک فن پارے کے تباہ کر کے رکھ دے۔ دوم؛ فن میں ''عظمت''، نسل پرستی کے عناصر کے باوصف موجود ہو سکتی ہے بشرطیکہ اس میں تلافی کرنے والے دیگر عوامل بھی پائے جاتے ہوں جن کی بدولت ناول کی متبادل تعبیر کرنا ممکن اور معقول بات ہو۔ آئیے اب ان دونوں نکات پر باری باری غور کریں۔

میں اپنی بات کا آغاز اچیبے کے اٹھائے ہوئے تمام اعتراضات کی فہرست کروں گا جن کی بنا پر اس کا موقف ہے کہ کونریڈ ایک نسل پرست ہے اور ''لہٰذا'' یہ ممکن نہیں کہ اس نے ایک عظیم فن پارہ تخلیق کیا ہو۔

(۱) کونریڈ (مارلو) بار بار nigger (حبشی) کا لفظ استعمال کرتا ہے۔

(۲) کونریڈ کو [بطور فرد کے] ''حبشیوں کے ساتھ کوئی بڑا مسئلہ درپیش تھا'' جس کا اظہار اس کے پہلی بار کسی سیاہ فام شخص کو دیکھنے کے احوال سے ہوتا ہے۔

(۳) کونریڈ [مارلو] افریقیوں کو محض ''جھومتے لہراتے ہاتھوں پیروں اور مٹکتی آنکھوں'' کے طور پر پیش کرتا ہے اور انہیں زبان عطا کرنے کو تیار نہیں۔

(۴) کونریڈ (مارلو) افریقی عورت کو ایک مخصوص طرح سے بیان کرتا ہے جو اچیبے کے خیال میں ''کہانی کے اختتام پر نمودار ہونے والی سلجھی ہوئی یورپی عورت کے مقابل ایک جنگلی عورت'' کی حیثیت رکھتی ہے۔

(۵) کونریڈ [مارلو] کی زبانی فائرمین کا ذکر۔

(۶) کرٹز کا مقامی باشندوں پر تحکم، جس کے نتیجے میں ''افریقا کو محض ایک اسٹیج کے پس منظر تک محدود'' کر دیا گیا ہے، ''تاکہ ایک حقیر یورپی دماغ کے رفتہ رفتہ منتشر ہونے کا ڈرامادکھایا جا سکے۔''

(۷) اور آخری بات، اچیبے کے لفظوں میں، [افریقی باشندوں] کو انسانی اور شخصی خصوصیات سے محروم کر دیا جانا۔

اچیبے کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ کونریڈ ''نگر'' کا لفظ بڑی بے پروائی سے بار بار استعمال کرتا ہے۔ کم از کم اتنی بات تو درست ہے کہ کہانی کا راوی مارلو ضرور ایسا کرتا ہے۔ اچیبے ناول کے مصنّف اور اس کے مرکزی کردار میں کہیں بھی واقعتاً امتیاز نہیں کرتا۔ سوال یہ ہے کہ آیا مارلو کے زبان

کے استعمال میں ایسی کوئی معنی خیز بات ہے جو اچیبے کے مجموعی موقف کے سلسلے میں اہمیت رکھتی ہو۔ میرا خیال ہے ایسی کوئی بات نہیں ہے، کیونکہ اگر ناول کا راوی کانگو کے مقامی باشندوں کا ذکر ایک ناپسندیدہ نام سے کرتا ہے تو اس سے کونریڈ یا کونریڈ کے ناول کے بارے میں کوئی نتیجہ نہیں نکالا جاسکتا۔

پہلی بات تو یہ ہے کہ مارلو کے لفظ ''نگر'' کے استعمال کا یہ مطلب نہیں ہے کہ وہ خود اس لفظ کو تحقیر آمیز سمجھتا ہے۔ شبہ ہوتا ہے کہ وہ اس لفظ کو کسی بھی دوسرے لفظ جیسا خیال کرتا ہے، کیونکہ انیسویں صدی کے اواخر میں اس لفظ کے استعمال سے ایسا شدید جذباتی ردعمل پیدا نہیں ہوتا تھا جیسا آج ہوتا ہے۔ تاہم، اگر مارلو پر ''نسل پرست'' کا لیبل کسی طرح چسپاں ہو بھی جائے تو اس سے ہمیں یہ اختیار نہیں مل جاتا کہ کونریڈ کی ذات یا اس کے ناول کے بارے میں کوئی نتیجہ اخذ کریں۔ ہرکولیس اور اٹلس مل کر بھی اس دلیل کو متحرک نہیں کر سکتے کہ مارلو نسل پرست ہے، چنانچہ کونریڈ یا کونریڈ کا ناول بھی نسل پرست ہے...... ان دونوں باتوں کے درمیان بہت وسیع خلیج حائل ہے۔ مثال کے طور پر یہ عین ممکن ہے کہ کونریڈ مارلو کے نسل پرستانہ خیالات کو مضحکہ اڑانے کے لیے نمایاں کر رہا ہو...... جیسا کہ اس نے ناول میں متعدد مقامات پر یورپی لوگوں میں سفید رنگ کے لیے پائی جانے والی پسندیدگی پر دلچسپ پیرایوں میں طنز کیا ہے۔ ☆ بہرکیف مارلو کی نسل پرستی لازمی طور پر کونریڈ کی نسل پرستی نہیں ہے۔ نہ اسے لازمی طور پر ناول کا نقص قرار دیا جاسکتا ہے۔ آئیے اب ہم اچیبے کے دوسرے اعتراضات کا جائزہ لیتے ہیں۔

اچیبے کے اٹھائے ہوئے کئی نکات کے سلسلے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ کونریڈ وہی کچھ بیان کر رہا تھا جو اس نے دیکھا، اور وہ ناول میں اپنے ذاتی تجربات بھی شامل کر رہا تھا؛ ہم سب جانتے ہیں کہ اس ناول میں سوانحی عناصر موجود ہیں۔ اس ضمن میں، مقامی باشندوں کا، اس کا بیان دانستہ طور پر تحقیر آمیز نہیں ہے؛ اس بیان کا مقصد محض ان لوگوں اور ان واقعات کو بیان کرنا ہے جنہیں اس نے دیکھا تھا۔ اس حقیقت کے باوجود کہ وہ جن عدسوں کی مدد سے دیکھ رہا تھا وہ یورپ میں سفید فام کاریگروں کے ہاتھوں ڈھالے گئے تھے، ناول میں مصنف نے بیان وہی کچھ کیا جو اس نے دیکھا تھا۔ اس صورت میں نسل پرستانہ عنصر کو زیادہ سے زیادہ غیر ارادی کہا جاسکتا ہے، جس کا مطلب ہے کہ وہ عنصر موجود تو ہے لیکن اسے افریقا کو انسانی خصوصیات سے محروم کرنے کے عمل کا ''جشن

منانے'' کے مترادف قرار نہیں دیا جا سکتا۔

اس دلیل کا جواب اچیبے یہ کہ کر دیتا ہے کہ ''میں کسی شخص کے آنکھوں دیکھے احوال کا بھی اعتبار کرنے کو تیار نہیں اگر مجھے شک ہو کہ اس شخص کی آنکھیں اس قدر یرقان زدہ ہیں جیسی کونریڈ کی آنکھیں''، غالباً یہاں اچیبے کی مراد کونریڈ کے ''حبشیوں کے ساتھ درپیش مسئلے'' سے ہے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ بدقسمتی سے اس کی دلیل بودی ہے، کیونکہ کونریڈ کے ذاتی مسائل کچھ بھی کیوں نہ رہے ہوں، اس کے ناول کے کردار کے لیے ضروری نہیں کہ وہ دنیا کو کونریڈ کی آنکھوں سے دیکھتا ہو۔ اصل سوال یہ ہے کہ مارلو نسل پرست ہے یا نہیں، اور اگر ایسا ہے (اور ممکن ہے ایسا ہی ہو) تب بھی وہ جو کچھ کہ رہا ہے اس کو سننا فائدہ مند ثابت ہو سکتا ہے؛ کوئی انتہائی یرقان زدہ آنکھوں والا شخص بھی کبھی ایسی چیزیں دیکھ سکتا ہے جو ہماری نظر میں آنے سے رہ گئی ہوں۔

لیکن زیرِ بحث نکتے کے لحاظ سے، محض یہ کہنا کافی نہیں، جیسا کہ اچیبے نے کہا ہے، کہ کونریڈ افریقا کے ان نقوش کو نظر انداز کر دیتا ہے جو اس تصور سے مطابقت نہ رکھتے ہوں جسے پیش کرنے پر وہ مصر ہے۔ بلاشبہ یہ بات تو ہے ہی، لیکن ناول کے لیے مرکزی اہمیت اس بات کی نہیں ہے کہ کونریڈ نے کیا نہیں دیکھا بلکہ اس بات کی ہے کہ اس نے کیا دیکھا جسے اس نے بعد میں ناول کا حصہ بنایا۔ ہمیں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ کونریڈ مارلو کے ان تجربات کا ایک حصہ بیان کر رہا ہے جو اسے کانگو میں پیش آئے۔ اس نکتے کی طرف میں دوبارہ آؤں گا۔

اچیبے کو اس بات پر اعتراض ہے کہ کونریڈ نے ''[کرٹز کی منگیتر] کو تو زبان عطا کی لیکن [کرٹز کی افریقی داشتہ] کو اس سے محروم رکھا۔'' بلکہ اس سے بھی بڑھ کر اچیبے کا اعتراض اس پر ہے کہ چارلی مارلو کے اردگرد جو مقامی باشندے موجود ہیں وہ یا تو خاموش رہتے ہیں یا اگر بولتے بھی ہیں تو ٹوٹی پھوٹی انگریزی میں بس ایک آدھ ادھورا فقرہ۔ لیکن اس کی وضاحت آسانی سے کی جا سکتی ہے کہ ''ایمیزون'' (یہ اچیبے ہی کا دیا ہوا نام ہے) جن حالات میں نمودار ہوتی ہے وہاں اس سے گفتگو کرنا ناممکن ہے، اور پھر، زیادہ عمومی طور پر، مارلو مقامی زبان نہیں بولتا اور اس کے لیے مقامی لوگوں سے گفتگو کرنا ممکن نہیں۔ بر سبیل تذکرہ میں یہ بھی کہنا چاہتا ہوں کہ اس ناول میں اظہار کی بذریعہ گویائی کوئی ایسی زیادہ اہمیت نہیں ہے۔ مارلو کے اردگرد جو سفید فام لوگ پائے جاتے ہیں ان کی بات چیت سے یہی معلوم ہوتا ہے کہ وہ تنگ نظر، احمق، حریص، ترقی کرنے کے لیے بے قرار چھچھورے لوگ

ہیں...... اور یہ بات بعض اوقات خود مارلو کے لیے بھی درست معلوم ہوتی ہے۔ بہرکیف، ''اظہار'' محض زبان تک محدود نہیں ہوتا، اور ''ایمیزون'' جو کچھ لفظوں میں نہیں کہتی وہ شاندار طور پر بلیغ ہے۔ یہ ''وحشی اور شاندار'' عورت جو ''ہم سب کو یوں دیکھ رہی تھی جیسے اس کی زندگی کا دارومدار ہی اس بات پر ہو کہ نظر جھپکے یا پھرے بغیر ہم پر جمی رہے۔ یکا یک اس نے برہنہ بازو پھیلائے اور سر سے اوپر لے جا کر یوں کھڑے کر دیے جیسے بے اختیار ہو کر آسمان کو چھو لینا چاہتی ہو''، اس کا بصری خاکہ ناول کے اختتام پر کونریڈ کی زبانی کرٹز کی نحیف اور خود فریبی کی شکار منگیتر کے سرسری بیان سے کہیں زیادہ دلچسپ ہے۔ کرٹز کی منگیتر کی شخصیت کا یہ بیان پوری طرح درست ہو یا نہ ہو، عورت کو اس روشنی میں دیکھنا ضرور ممکن ہے...... اور نقادوں نے ایسا کیا بھی ہے...... اور اس عورت اور اچیبے کے بقول ''ایمیزون'' کے مابین تضاد کے رخ کو بہ آسانی انتہائی شاندار کالی عورت کے حق میں موڑا جا سکتا ہے۔ رخ موڑ نے کا یہ ممکنہ عمل ناول میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے، جیسا کہ ہم آگے چل کر دیکھیں گے۔ لیکن ناول میں غیر قطعیت کے اور بھی منطقے ہیں جن کا سبب، آدمی کو شبہ ہوتا ہے، کونریڈ کا نہایت حقیقی ناگواری کا احساس ہے جو اس کے کانگو کے سفر کے دوران ''لوٹ مار کی بدقماش ترین چھینا جھپٹی'' کو قریب سے دیکھ کر پیدا ہوئی ''جس نے کبھی انسانی ضمیر اور جغرافیائی کھوج کی تاریخ کی صورت مسخ کی تھی۔''

اچیبے غیر منصفانہ طور پر کونریڈ کی اس ناگواری کو، جو ناول کے راوی کے ذریعے بیان کی گئی ہے، ''دل کے لہو سے تر جذبات'' کہ کر مسترد کر دیتا ہے، تاہم اس بات پر یقین کرنے کا خاصا معقول جواز موجود ہے کہ یہ حقیقی شے ہے۔ اس کی شہادت نہ صرف کونریڈ کے محولہ بالا الفاظ دیتے ہیں بلکہ خود ناول میں بھی متعدد ایسے ٹکڑے موجود ہیں جو مارلو کے اس ابتدائی دعوے کی تصدیق کرتے ہیں کہ ''دنیا کی فتح کا، جس کے معنی زیادہ تر یہ ہیں کہ اسے ان لوگوں سے چھین لیا جائے جن کا رنگ ہمارے رنگ سے مختلف ہے یا ناکیں ہماری ناکوں سے قدرے چپٹی ہیں، اگر بہ نظرِ غائر جائزہ لیا جائے تو کوئی پُرلطف چیز نہیں رہتی۔''

علاوہ ازیں، اس ناخوشگوار تاثر پر بھی غور کیجیے جو یورپ سے تعلق رکھنے والی چیزیں پیدا کرتی ہیں۔ کانگو پہنچ کر مارلو کو سرسبز ویرانے کے بیچوں بیچ الٹی پڑی زنگ کھاتی مشینیں دکھائی دیتی ہیں جہاں کالے لوگ اپنے زخم چاٹنے اور اپنے گورے ''آقاؤں'' سے بچنے کے لیے پناہ لیتے ہیں جو ان کو بغیر کسی وجہ سے کے زدوکوب کرتے ہیں۔ مارلو بھی کوئی بہت جذباتی آدمی نہیں، وہ خود میں گم رہنے

والا اور قدرے مغرور شخص ہے؛ اور جن بے چہرہ لوگوں کا ذکر ''زائرین'' کے نام سے آتا ہے وہ بھی جذباتی لوگ نہیں اور ایک دوسرے سے سر جوڑے، بڑبڑاتے اور سازشیں کرتے رہتے ہیں۔ یہی لوگ بعد میں احمقانہ انداز سے اپنی رائفلیں اندھا دھند داغتے ہیں تا کہ دُخانی کشتی پر حملہ آور ہونے والے دیسی لوگوں کو ڈرا کر بھگا سکیں، اور بعد میں خطرے کے مقابل اپنی بہادری کی ڈینگیں مارتے ہیں۔ مگر ان سے بھی زیادہ مضحکہ خیز'' کالروں، بہت چوڑے کفوں اور بنے سنورے بالوں والا'' محاسبِ اعلیٰ ہے، ''اپنے بہی کھاتوں پر جھکا ہوا، بالکل درست لین دین کا درست اندراج کرنے میں مشغول''، ''لیکن جس'' کی وضع قطع بے شک کسی حجام کے یہاں رکھی ڈمی سے ملتی جلتی'' ہے؛ اڈے کا خشت ساز ہے جس نے سال بھر سے زائد عرصے سے کوئی اینٹ نہیں بنائی؛ وہ گماشتہ ہے جسے مارلو ''کٹی کا بنا ہوا میفسٹو فیلیس'' کے نام سے یاد کرتا ہے؛ اور کرٹز کا مسخرا چیلا ہے، جو اپنے پیوند لگے کوٹ کی ایک جیب میں جہاز رانی کے موضوع پر ایک کتاب اور دوسری جیب میں کارتوس ٹھونسے، جھاڑی میں غائب ہو جاتا ہے جب کہ اس کے پاس نہ تو چلانے کو کوئی کشتی ہے اور نہ داغنے کو کوئی بندوق! یہ کتاب جن کرداروں سے آباد ہے وہ ہرگز قابلِ تحسین لوگ نہیں ہیں...... آدم خوروں کو چھوڑ کر، جن کی طرف میں ذرا دیر میں لوٹوں گا۔

پہلے ہم اچیبے کے اٹھائے ہوئے اس نکتے پر غور کرتے ہیں کہ ''افریقا کو محض ایک اسٹیج کے پس منظر تک محدود'' کر دیا گیا ہے، ''تا کہ ایک حقیر یورپی دماغ کے رفتہ رفتہ منتشر ہونے کا ڈراما دکھایا جا سکے۔'' بلاشبہ یہ الزام چیزوں کو ضرورت سے زیادہ سادہ کر کے دیکھنے کا غماز ہے۔ کونریڈ نے دراصل افریقہ کے محض ایک حصے کو، اور بڑی ہوشیاری سے ایسے حصے کو چنا ہے جو نسبتاً غیر ترقی یافتہ ہے، اور لالچی یورپی لوگوں کے ہاتھوں بے محابا لوٹ کھسوٹ کو سہ رہا ہے، اور اسے مارلو کے ظلمات کے قلب کی جانب سفر کے پس منظر کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اس سفر کے دوران ہم مارلو کو مسخ شدہ کرٹز سے مماثلت کو دریافت کرتے ہیں...... کرٹز جو یورپ کی ''اعلیٰ ترین'' تخلیق ہے، اور جن وحشی کالے لوگوں پر وہ کسی نہ کسی طور پر حکمرانی کر رہا ہے ان سے کہیں زیادہ وحشی ہو چکا ہے۔ لیکن کرٹز کے ان لوگوں پر تسلّط پانے کی اہلیت ان محکوم لوگوں کی سادہ لوحی یا گاؤدی پن کی طرف اشارہ نہیں کرتی۔ کرٹز کا سحر، بہ ظاہر، ہر کسی کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے، جن میں ایسے لوگ بھی شامل ہیں جو اس سے کبھی ملے تک نہیں، جیسے مارلو۔ کرٹز کے ساتھ افریقا میں جو کچھ پیش آتا ہے وہ اتنا افریقا کے رہنے

والوں پر تبصرہ نہیں جتنا اس لکیر کے دھندلے پن پر، جو اوائلی باشندوں کو انتہائی تہذیب یافتہ یورپی باشندے، کرٹز، سے علیحدہ کرتی ہے جس ''کی ماں [ہمیں یاد رکھنا چاہیے] نیم انگریز اور باپ نیم فرانسیسی تھا۔ تمام یورپ نے کرٹز کی تخلیق میں ہاتھ بٹایا تھا۔'' ناول سے یہ بات قطعاً واضح نہیں ہوئی کہ کون کس پر ''فوقیت'' رکھتا ہے۔

یہی ابہام، نہ صرف تہذیب بلکہ نسل کے معاملے میں بھی، اس وقت ظاہر ہوتا ہے جب مارلو فائرمین کا ذکر کر رہا ہے۔ اچیبے نے اس اقتباس کو پورا نقل کیا ہے، اور میں بھی ایسا ہی کروں گا:

> ''اور ان مصروفیتوں کے دوران میں مجھے اس وحشی پر بھی نظر رکھنی پڑتی تھی جو فائرمین کے فرائض انجام دے رہا تھا۔ وہ سدھا ہوا نمونہ تھا؛ عمودی بوائلر میں آگ لگا سکتا تھا۔ وہاں میرے ماتحت کام کرتا تھا اور، سچ کہتا ہوں، اسے دیکھ دیکھ کر اتنی ہی روحانی بالیدگی حاصل ہوتی تھی جتنی کسی ایسے کتے پر نظر ڈال کر جو برجس اور پروں والے ہیٹ پر مشتمل اوٹ پٹانگ سوانگ بھرے پچھلی ٹانگوں پر چل رہا ہو۔ چند مہینوں کی تربیت نے اس سچ مچ کے بھلے مانس کو کام کا آدمی بنا دیا تھا۔ جب وہ آنکھیں سیکٹر کر آب پیما اور دخان پیما کو دیکھتا تو صاف پتا چلتا کہ جان ہتھیلی پر رکھ کے یہ کام انجام دے رہا ہے.... اور مرے یار کے دانت بھی سوہن کی مدد سے نکیلے بنے ہوئے تھے، اور گھونگریالے بال عجیب وغریب نمونوں میں منڈے ہوئے اور دونوں گالوں پر زخموں کے تین تین آرائشی نشان۔ چاہیے تو یہ تھا کہ وہ کنارے پر تالیاں بجاتا اور پیر پٹختا نظر آتا مگر ایسا کرنے کے بجائے وہ، عجیب وغریب جادوگری کا بندھوا بنا، سدھارنے والے علم سے معمور، جاں فشانی سے کام میں مصروف تھا۔''

یہ بات صاف ظاہر ہے کہ اس بیان میں نسل پرستانہ تحقیری فقرے موجود ہیں؛ مثلاً، فائرمین کی مماثلت ایک ایسے کتے سے دکھائی گئی ہے ''جو برجس اور پروں والے ہیٹ پر مشتمل اوٹ پٹانگ سوانگ بھرے پچھلی ٹانگوں پر چل رہا ہو۔''، لیکن یہ بھی خیال رہے کہ اس کے فوراً بعد جو فقرہ آتا ہے، وہ یہ ہے: ''چند مہینوں کی تربیت نے اس سچ مچ کے بھلے مانس کو کام کا آدمی بنا دیا تھا۔'' اور اس فقرے میں ایک ایسے شخص کی تحسین محسوس ہوتی ہے جو سیکھنے میں تیز ہے۔ بعد میں ہمیں رویے کا یہ دلچسپ تضاد اس موقع پر بھی نظر آتا ہے جب مارلو کہتا ہے کہ ''چاہیے تو یہ تھا کہ وہ کنارے پر تالیاں

بجاتا اور پیر پٹختا نظر آتا مگر ایسا کرنے کے بجائے وہ، عجیب و غریب جادوگری کا بندھوا بنا، سدھارنے والے علم سے معمور، جاں فشانی سے کام میں مصروف تھا۔'' فائرمین ''پچھلی ٹانگوں پر چلتے ہوئے کتے کی طرح'' بھی ہے اور ''سچ مچ کا بھلا مانس'' بھی۔ مزید یہ کہ یہ ''وحشی'' جو جہاز کے انجن سے پوری طرح مسحور ہے، ''سدھارنے والے علم سے معمور'' اور ''جاں فشانی سے کام میں مصروف'' بھی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ کونریڈ کام اور علم کو، اور ان کے ساتھ ''ضبط'' کو، تہذیب کے مثبت پہلوؤں میں شمار کرتا تھا۔ اس کے باوجود ہم انھیں فائرمین کے طرزِ عمل میں ظاہر ہوتا دیکھتے ہیں۔ اس طرح ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو متضاد خیالات اس پیکار کی جانب اشارہ کرتے ہیں جو خود ناول نگار کے ذہن میں برپا ہے۔ یہ پیکاریں شاعرانہ تخیّل سے جلا پاتی ہیں اور خلط ملط اشاروں اور متضاد تمثالوں میں ظاہر ہوتی ہیں۔

یہ تناؤ اور ابہام ناول میں کلیدی حیثیت رکھتا ہے اور اسے شروع سے آخر تک محسوس کیا جاسکتا ہے: نسل پرستانہ عناصر کے پہلو بہ پہلو تحسین، تائید اور ممکنہ طور پر لگاؤ کے عناصر بھی موجود ہیں۔ لیکن یہ آخرالذکر عناصر اچیبے کی نگاہ میں نہیں آپاتے۔ وہ محض نسل پرستانہ عناصر پر اصرار کرتا ہے اور یوں ان تنازعات کو نظرانداز کردیتا ہے جو اس ناول کی بنیادی خصوصیت ہیں۔ یہ بات اچیبے کے اس تبصرے کی روشنی میں اور بھی زیادہ واضح ہوجاتی ہے جو اس نے سکان گیر کی موت کے واقعہ پر کیا ہے۔ ''جو نظر اس نے مجھ پر ڈالی تھی اس کی مانوس گہرائی آج تک میرے حافظے میں صحیح سلامت ہے۔ جیسے دور دراز کی کسی رشتے داری کا دعویٰ جس پر ایک عظیم ترین لمحے میں مہرِ تصدیق ثبت ہوئی ہو۔''

اچیبے تسلیم کرتا ہے کہ مارلو نے اس کالے آدمی کے ساتھ اپنی ''دُور دراز کی رشتے داری'' کو محسوس کیا، لیکن اپنے اس اقرار کو الٹا رخ دیتے ہوئے کہتا ہے کہ مارلو کو اس بات کا رنج ہے کہ کالا آدمی سفید آدمی پر ''حق جمانے چلا ہے'' جو ''ناقابلِ برداشت بات ہے۔'' یہ بات ناول کے محولہ بالا اقتباس سے کہیں ظاہر نہیں ہوتی، خصوصاً اس حقیقت کی روشنی میں کہ مارلو کے نزدیک یہ ''ایک عظیم ترین لمحہ'' ہے۔ کسی یاد کے ذہن سے محو نہ ہو پانے کے بہت سے اسباب ہوسکتے ہیں، لیکن عموماً اس کا سبب یہ نہیں ہوتا کہ وہ یاد ''ناقابل برداشت'' تھی۔ اس کے برعکس ناقابلِ برداشت یادیں تو ذہن سے بہت تیزی سے محو کردی جاتی ہیں یا کہیں لاشعور میں گہری دبا دی جاتی ہیں۔

یہ بات بڑی دلچسپ ہے کہ مارلو کے تبصرے کا اقتباس چنتے ہوئے اچیبے نے اس سے فوراً پہلے کے کئی جملوں کو نظرانداز کردیا ہے۔ اس تبصرے کا سیاق و سباق بہت پرانکشاف ہے۔ ناول

میں مارلو اپنی بات اپنے سننے والوں سے مخاطب ہو کر یوں شروع کرتا ہے:

''میں نے اپنے سکان گیر کی کمی بری طرح محسوس کی...... مجھے تو اس کی کمی اس وقت بھی محسوس ہوئی تھی جب اس کی لاش ابھی پائلٹ خانے میں پڑی تھی...... بھئی، دیکھتے نہیں، اس نے کچھ کیا تو تھا، سکان تھام کر جہاز چلایا تھا؛ مہینوں میری پشت پر موجود رہا تھا...... سہارا بن کر...... آلہ کار بن کر۔ یہ ایک طرح کی شراکت تھی۔ وہ میرے لیے سکان گیری کرتا...... میں اس کا خیال رکھتا۔ میں اس کی خامیوں کے بارے میں فکرمند رہتا تھا۔ اور اس طرح ہمارے درمیان لطیف رشتہ قائم ہو گیا جس کا احساس مجھے صرف اس وقت ہوا جب وہ اچانک ٹوٹا۔''

یہ جملے بھی خلط ملط پیغامات دیتے معلوم ہوتے ہیں۔ اس آدمی میں ''خامیاں'' ہیں، اس کے باوجود مارلو اس شخص کے لیے جس سے وہ ''لطیف رشتہ'' محسوس کرتا ہے ''فکرمند'' ہے۔

اچیبے کی متن کو جزوی اور من مانے طور پر پڑھنے کے باعث سامنے آنے والی ایک اور مثال اس کے مضمون میں اس سے پہلے آتی ہے جب وہ متن میں ایک صریح ترمیم کر دیتا ہے۔ اچیبے کے مطابق، مارلو کہتا ہے: ''ان کی انسانیت کا خیال...... جو تمہاری جیسی ہی انسانیت تھی...... بھونڈا خیال......''

درحقیقت مارلو نے جو بات کہی ہے وہ یہ ہے: ''لیکن تمہارے دل میں اہتزاز پیدا ہوتا تو صرف ان کی انسانیت کے خیال سے...... جو تمہاری جیسی ہی انسانیت تھی...... اور اس خیال سے کہ اس وحشیانہ اور پرجوش شور و شغب سے تمہارا دور دراز کا ناتا ہے۔ بھونڈا، ہاں، خاصا بھونڈا خیال تھا۔'' اچیبے اپنے مضمون میں آگے چل کر اسی غلط اقتباس کو پھر دہراتا ہے۔ زبان میں کی گئی تبدیلی معنی خیز ہے، خاص طور پر اس حقیقت کے پیش نظر کہ کونریڈ لفظوں کے استعمال کے بارے میں کس قدر محتاط تھا۔ اچیبے کے دیے ہوئے اقتباس میں سے دُور دراز کے ناتے کا ذکر غائب ہے، باوجود اس کے کہ یہ ناول کی منشا کے لیے مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔

تاہم، اچیبے کی بحث کا سب سے طاقت ور نکتہ اس کا یہ اصرار ہے کہ کونریڈ کے ''پکا نسل پرست'' ہونے کے باعث اس کے ناول کو ''عظیم'' نہیں سمجھا جا سکتا کیونکہ یہ ''لوگوں کے ایک گروہ کو دوسرے گروہ کے مقابل صف آرا کر دیتا ہے'' اور کیونکہ ''شاعری کو لوگوں کی نجات کی طرف

ہونا چاہیے نہ کہ ان کی غلامی کی حمایت میں۔'' اپنے اس موقف کی تائید میں وہ مارلو کی زبانی فائر مین کے ذکر پر مبنی اقتباس پیش کرتا ہے۔ لیکن جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، یہ واقعہ کسی بھی اعتبار سے یک سطحی نہیں ہے۔ فائر مین کی بابت مارلو کے احساسات ایک طرف نسل پرستانہ عداوت کا اظہار کرتے ہیں تو دوسری طرف ایک مشترک انسانی ناتے کے بڑھتے ہوئے شعور کے بھی غماز ہیں...... یعنی ''دور دراز کی کسی رشتے داری کا دعویٰ۔'' لیکن اچیبے کے نزدیک یہ بات ناکافی ہے اور وہ چاہتا ہے کہ کونریڈ ایک قدم اور آگے بڑھ کر یہ اعلان کرے کہ وہ بنی نوع انسان کی اخوت پر یقین رکھتا ہے۔ تاہم اس قسم کا کوئی اعلان ناول کے ان جمالیاتی عناصر کو مجروح کر دیتا جن کے باعث یہ کتاب ایک فن پارہ کہلائے جانے کی حقدار ہے، اور اس کے بجائے اسے ایک پمفلٹ کی سطح پر کھینچ لاتا۔ اگر ایسا کوئی عمل ممکن ہوتا...... اور مجھے اصرار ہے کہ ایسا ممکن نہیں...... تب یقیناً یہ کہا جا سکتا تھا کہ ناول ایک فن پارے کے طور پر ناکام ہو گیا...... اس لیے نہیں کہ ہم اس کے دیے ہوئے کسی پیغام سے متفق ہیں یا غیر متفق، بلکہ اس لیے کہ یہ پراپیگنڈا بن گیا۔ اس ناول کو پمفلٹ کی سطح پر کھینچ لانا صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ پڑھنے والا اس کے اجزا کو کل سمجھنے کی غلطی کر بیٹھے۔ اچیبے نے یہی کیا ہے...... وہ ناول کو پہلے سے تیار شدہ عدسوں کی مدد سے پڑھتا ہے جو ناول کی کسی دوسری متبادل تشریح کو ناممکن بنا دیتے ہیں اور ابہام کے تمام ناخواندہ عناصر کو غائب کر دیتے ہیں جو بطور فن پارہ اس ناول کے لیے بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔

اس ضمن میں یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ اچیبے نے مارلو کے آدم خوروں کی بابت رویے کو کیوں کر نظر انداز کر دیا۔ اچیبے کے مضمون میں ان کا برائے نام ہی ذکر آتا ہے، حالانکہ وہ مضحکہ خیز یورپی انسان کے مقابل ایک نہایت دلچسپ تضادی حیثیت رکھتے ہیں، اور ان کی بابت مارلو کا رویہ اچیبے کے اس مضمر الزام کو کمزور کر دیتا ہے کہ یہ ایک ''نسل پرستانہ'' ناول ہے۔ ان لوگوں کی خاموشی بجائے خود یورپی افراد کی احمقانہ بک بک کے مقابلے میں ایک طرح کی قوت ہے۔ اس کے علاوہ مارلو ان کے ''ضبط'' کی تحسین کرتا ہے، خصوصاً اس موقع پر جب وہ سکان گیر کی لاش کو گھسیٹ کر پانی میں پھینکتا ہے۔ ان لوگوں کو ہفتوں سے ٹھوس غذا نہیں ملی ہے۔ مارلو نے اس مقام پر اپنے تاثرات خاصی تفصیل سے بیان کیے ہیں:

''میں نے ان کی امنگوں، نیتوں، صلاحیتوں اور کمزوریوں کے بارے میں متجسّس ہو کر

انہیں اس طرح دیکھا جیسے تم ہر اس آدمی پر نظر ڈالو گے جسے کسی مبرم جسمانی احتیاج کی آزمائش کا سامنا کرنا پڑ رہا ہو۔ ضبط! ایسا کون سا ضبط ممکن تھا؟ کیا توہم، کراہت، صبر، خوف نے انہیں باز رکھا تھا...... یا کسی قسم کے قدیم احساس مروت نے؟ کوئی خوف ایسا نہیں جو بھوک کی تاب لا سکے، کوئی صبر ایسا نہیں جو بھوک کو مٹا سکے، جہاں بھوک ہو وہاں کراہت سرے سے موجود ہی نہیں ہوتی؛ اور جہاں تک توہم، عقیدوں اور ان چیزوں کا تعلق ہے جنہیں تم اصول کہتے ہو، تو وہ ایسے ہیں جیسے ہوا کے سامنے بھس بلکہ اس سے بھی کم۔ کیا تمہیں علم نہیں کہ طول کھینچنے والی فاقہ زدگی کی خباثت، اشتعال انگیز عذابوں، وسوسوں، غم ناک اور ایک ہی سوچ میں گم غضب ناکی کیا معنی رکھتی ہے؟ خیر، مجھے علم ہے۔ بھوک کا ٹھیک طرح مقابلہ کرنے کے لیے انسان کو اپنی تمام جبلی قوت بروئے کار لانی پڑتی ہے.... ضبط! اگر میدان جنگ میں پڑی لاشوں کے درمیان دبے پاؤں گھومنے والے بجو سے ضبط کی توقع کی جاسکتی ہو تو میں مانے لیتا ہوں کہ وہ ضبط سے کام لے رہے تھے۔ لیکن جو حقیقت تھی وہ میرے سامنے تھی۔''

اس اقتباس میں ہمیں جو شے نظر آتی ہے وہ مارلو کی بادل ناخواستہ تحسین ہے جو لاینفک طور پر تحقیر کے احساس سے گندھی ہوئی ہے جس کا اظہار لاشوں کے درمیان دبے پاؤں گھومنے والے بجو کی تشبیہ سے ہوتا ہے۔ تاہم جس بات پر غور کرنے کی ضرورت ہے وہ انھی برسر پیکار متضاد احساسات کا آمیزہ ہے۔ یہ اس ناول میں کارفرما شاعرانہ تخیل کی، اور شاعر کے ذہن میں برپا اس کشمکش کی نشان دہی کرتا ہے، جس کی طرف میں پہلے اشارہ کر چکا ہوں۔ یہ بات بہ ہر حال مسلّم ہے کہ آدم خور ایک ایسی خصوصیت کا اظہار کر رہے ہیں جو کرٹز (یہاں تک کہ کرٹز بھی!) ظاہر کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ کونریڈ تہذیب کی تحسین سب سے بڑھ کر اس سبب سے کرتا ہے کہ وہ ضبط کی خصوصیت پیدا کرتی ہے۔ اس کے اردگرد کے ماحول میں پائے جانے والے لالچ اور انتہائی بدصورتی کا توڑ صرف انسان کے اندرونی ضبط اور اس کے ساتھ ساتھ روشن خیالی کی مدد سے ممکن ہے۔ مارلو کے اپنے لفظوں میں، ''اس کی تلافی صرف تصور کرتا ہے۔ فتح کے پس پردہ کارفرما تصور؛ کوئی جذباتی ادعا نہیں بلکہ ایک تصور؛ اور اس تصور پر بے غرضانہ یقین۔'' لیکن انتہائے کار، اس ضبط کا اظہار اگر کوئی کرتا ہے تو آدم خوروں کا یہ ٹولا۔ اس حقیقت کی کوئی وضاحت موجود نہیں۔ یہ بات مارلو

کو بالکل لغو معلوم ہوتی ہے؛ اس کے ڈھلے ڈھلائے خیالات کے پوری طرح مقابل آ کھڑی ہوتی ہے۔ لیکن جو حقیقت ہے وہ اس کے سامنے ہے۔ تہذیب اور نسلی ''فوقیت یا عدم فوقیت'' کے بارے میں یہ ابہام اور غیر قطعیت کونریڈ کے ناول پر اچیبے کے لگائے ہوئے الزام کو کمزور کر دیتی ہے، اور اس کی بنا پر میرا اصرار ہے کہ ''قلب ظلمات'' ایک شاہکار ادبی تحریر ہے۔

میں مختصراً اس نکتے کو اوپر بیان کر چکا ہوں۔ لیکن اسے زیادہ تفصیلی بحث کے ذریعے واضح کرنے کی ضرورت ہے کیوں کہ اگر اچیبے کی دلیل کو مان لیا جائے تو اس کے، جمالیات اور ادبی تنقید دونوں پر سنگین اثرات مرتب ہوں گے۔ اچیبے کا مطالبہ ہے کہ ہم آرٹ پر اخلاقی اصولوں کی بنیاد پر تنقید کریں۔ تاہم، اگرچہ میں اچیبے کے اخلاقی اصولوں کی بابت سوال نہیں اٹھاتا، اور اس بات کو ترجیح دوں گا کہ تمام تحریریں ان اصولوں کی ترویج میں مددگار ہوں، بات یہ ہے کہ کونریڈ کا ناول ''عظیم'' ہے یا نہیں، یہ کوئی اخلاقی قضیہ ہرگز نہیں ہے؛ یہ ایک جمالیاتی قضیہ ہے۔ اس بات کا مطلب یہ بھی نہیں کہ نفس مضمون کی کوئی اہمیت نہیں، بلکہ صرف یہ کہ ایک کل کا محض ایک جزو ہے۔ انتہائے کار، سوال صرف یہ نہیں کہ ناول کیا پیغام دیتا ہے، اور آیا ہم اس پیغام سے متفق ہیں یا نہیں؛ سوال یہ ہے کہ یہ فن پارہ ایک مکمل صورت بناتا ہے یا نہیں، اور بطور ایک فن پارے کے کامیاب ہے یا نہیں۔

اس قول کو خاصا استناد حاصل ہے کہ تمام فنون موسیقی کے درجے پر پہنچنے کی آرزو رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں موسیقیات کے ماہر لیونارڈ میئر (Leonard Meyer) نے ہمیں بتایا ہے کہ موسیقی میں عظمت کا انحصار، اس کے لفظوں میں، ''اختصار سے پہنچائی گئی اطلاعات'' پر ہے۔ اب چونکہ موسیقی ایک ایسا فن ہے جو نفس مضمون سے قریب قریب تہی ہے، اس لیے یہ بات یقین سے کہی جاسکتی ہے کہ ''اطلاعات'' کا تعلق موسیقی کے موضوع سے نہیں ہوسکتا۔ اس کے بجائے میئر کی مراد موسیقی کی اس صلاحیت سے ہے کہ وہ کس قدر تحیّر اور مسرت فراہم کرسکتی ہے، اور اس کی مراد نئے اور غیر متوقع احساس سے دوچار ہونے سے ہے، جو فن کی ندرت کا اظہار کرتی اور ہمارے تخیّل کو گرفتار کرلیتی ہے۔ عظیم موسیقی پرشکوہ ''نحوی ترتیب'' اور اس کے ساتھ ساتھ متعدد ''غیر اغلب'' عناصر کا اظہار کرتی ہے جن کے ردِعمل کے طور پر ہمارے اندر تحیّر اور مسرت کے احساسات پیدا ہوتے ہیں۔

موسیقی اور ادب کا موازنہ پوری طرح ٹھیک نہیں بیٹھتا؛ اس کے باوجود یہ کچھ نہ کچھ کارآمد ضرور ہے۔ ناول کو اس کے نفس مضمون تک محدود کر کے ہم فن پارے کے طور پر اس کے مقام کو داؤ پر

لگانے کا خطرہ مول لیتے ہیں۔فن کے لحاظ سے یہ متعدد ایسے معانی رکھتا ہے جو بسا اوقات ایک دوسرے کے متضاد ہیں، اور ان میں کچھ واضح اور کچھ کم واضح ہوتے ہیں۔ معانی، دانتے کے ''جہنم'' کے قہر زدہ لوگوں کی طرح، خون کے دریا میں ڈوبتے ابھرتے رہتے ہیں اور ابہام کی نیم روشنی میں انہیں صاف صاف شناخت کرنا دشوار ہوتا ہے۔ یہ ابہام ہی فن پارے کی قوت ہے؛ یہی اسے انسانی تخیّل کے عمل کے طور پر امتیاز بخشتا ہے۔ اسی ناگزیر ابہام کی بدولت، اس ناول کا کوئی ''پیغام'' نہیں ہے، اس کے برعکس اس میں کئی پیغامات مضمر ہیں۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس کی کئی تعبیرات ممکن ہیں، اور یہ بار بار پڑھے جانے کا تقاضا کرتا ہے۔ ظاہر ہے اچیبے اس بات کو نہیں سمجھتا جب وہ اصرار کرتا ہے، کہ ''شاعری کو لوگوں کو نجات کی طرف ہونا چاہیے نہ کہ ان کی غلامی کی حمایت میں۔'' شاعری تو کیا، ناول بھی کسی فریق کی حمایت نہیں کرتا بلکہ غیر جانب دار رہتا ہے اور پڑھنے والوں سے مطالبہ کرتا ہے کہ پیچیدہ معاملات کا اسی طرح سامنا کریں جیسا کسی حقیقی زمانے میں سچ مچ کے انسانوں نے کیا تھا۔ علاوہ ازیں، ایک عمدہ فن پارہ عمدگی سے گھڑا ہوا، اسلوب کے اعتبار سے بے عیب، اور اپنی بنت، لفظیات اور علامتوں میں پُر مایا ہوتا ہے۔ اس کی زبان ایک پیچیدہ تصوراتی اور تخیلی ڈھانچے کا، جذبوں اور خیالوں کی کشمکش کی شدت کے پہلو بہ پہلو، اظہار کرتی ہے۔

چنانچہ ایک عظیم ناول اس بنا پر عظیم ہوتا ہے کہ اس نے فن پارے کے طور پر غیر معمولی حد تک بلند سطح پر اظہار پایا۔ اس لیے جب ہم اس پر ایک فن پارے کے طور پر غور کریں تو ہمیں اس کو مجموعی طور پر سامنے رکھنا ہوگا، یعنی نفس مضمون ایک فن کار کے تخیّل سے جِلا پا کر کس طرح ایک نئے، بامعنی کُل کی صورت میں ڈھلا۔ ایک حساس پڑھنے والا فن پارے سے، ایک جمالیاتی شے کے طور پر، اپنی مکمّل شخصیت کے ساتھ دو چار ہوتا ہے، اپنے تخیّل، جذبے اور فکر کے ساتھ۔ فن پارے کے نفسِ مضمون یا اسلوب پر پوری توجہ مرکوز کر کے اس کو اس کے مواد یا وضع تک محدود کر دینے کا مطلب اسے اس کی اصل صورت کے بجائے کسی اور صورت میں برتنا ہے۔

یقیناً کسی فن پارے کے عظیم سمجھے جانے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں اسلوب کے نقائص ایک حد سے زیادہ نہ ہوں۔ دوسری طرف نفس مضمون میں قابل اعتراض عناصر کی حد سے زیادہ موجودگی بھی کسی روادار ترین پڑھنے والے کو متنفّر کر سکتی ہے۔ ان دونوں میں سے جو بھی صورت ہو، اس کے باعث کسی فن پارے کو مکمّل طور پر قبول کرنا دشوار ہوگا اور یہ کہا جائے گا کہ یہ ایک فن پارے

کے طور پر ناقص ہے۔ خراب لکھا ہوا ناول اس کے مصنّف کی کسی بھی منشا کو ظاہر کرنے سے قاصر رہتا ہے؛ دوسری طرف اگر نفس مضمون کو ناول نگار کے تخلیقی عمل سے گزارے بغیر جوں کا توں پڑھنے والے تک پہنچا دیا جائے تو وہ پڑھنے والے کے تخیّل کو متحرک کرنے میں ناکام رہے گا۔ دونوں صورتوں میں یہ فن کے درجے سے گر جائے گا۔ علاوہ ازیں اگر کسی ناول کا نفس مضمون سچ مچ تنفّر انگیز ہے، یعنی اس حد تک کہ اسے ایک جمالیاتی شے کے طور پر دیکھنا ممکن نہیں، تو وہ فن کے طور پر ناکام ہے۔ اس سوال کا تصفیہ صرف تربیت یافتہ اور حساس پڑھنے والوں کی ایک جیوری کر سکتی ہے، اور اس عمل میں ان پڑھنے والوں کو اپنی توجہ مکمّل طور پر ان شہادتوں پر مرکوز کرنی ہوگی جو خود ناول کے اندر موجود ہیں......اور اس بات کو ذہن میں رکھنا ہوگا کہ کسی خاص قسم کا ردِعمل پیدا کرنے والی کسی شے کو خود اس شے سے ممیّز کرنا بے حد دشوار کام ہے۔ عمومی طور پر ایسی کوئی بات کہنا سخت مشکل ہے کہ اخلاقی طور پر ناقابلِ قبول نفسِ مضمون (مثلاً نسل پرستی) کسی فن پارے کو عظیم سمجھے جانے سے کبھی نہیں روک سکتا، کیوں کہ اس قسم کے عمومی فیصلے کی راہ میں بہت سے دیگر عوامل، جن کا میں نے ذکر کیا ایک رکاوٹ بن جاتے ہیں۔ اس قسم کا فیصلہ کسی مخصوص فن پارے کو سامنے رکھ کر ہی کیا جا سکتا ہے۔ ''ایلیڈ'' اور شیکسپیئر کے کئی ڈراموں میں کھلم کھلا صنفی تعصّب، دستوئفسکی کے کئی ناولوں میں یہود دشمنی اور یوری پیڈیز کے ڈراموں میں عقل دشمنی کی مثالیں بھی ذہن میں آتی ہیں، لیکن ان اخلاقی نقائص کے باوجود یہ تمام فن پارے پڑھنے والے کے تخیّل کو اپنی گرفت میں لیے رکھتے ہیں۔

ان باتوں کا مقصد یہ ہرگز نہیں کہ اسلوب کے عیوب اور قابلِ اعتراض نفسِ مضمون تنقید کو روا نہیں رکھتے۔ یقیناً روا رکھتے ہیں۔ لیکن کسی ناول کا، اسلوب کے عیوب اور اخلاقی طور پر قابلِ اعتراض نفس مضمون کے باوجود، عظیم ہونا ممکن ہے۔ نیولیفٹ کے ترجمان ایک نقاد تک نے اس ضمن میں کہا ہے کہ:

''...فن پاروں کی تحسین کو...... ایلیٹ کے قدامت پرستانہ سیاسی خیالات کے باوجود اس کی شاعری کی پسندیدگی، یا زورا نیل ہرسٹن (Zora Neale Hurston) کی ریپلیکن پارٹی سے وابستگی کے باوجود اس کے ناولوں سے لگاؤ کو...... سماجی ساختوں کے تجزیوں، اخلاقی اور سیاسی فیصلوں اور ایک متجسّس تنقیدی شعور کے عمل سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا، لیکن فن پاروں کی تحسین کو محض ان تجزیوں اور فیصلوں پر مشتمل یا ان تک

محدود بھی نہیں سمجھا جا سکتا۔''

کسی انتہائی صورت میں، اگر کوئی ناول تشدد، صنفی تعصّب یا پورنوگرافی کو بہت تفصیل سے پیش کرتا ہے یا سنسنی خیز تاثرات کو محض سنسنی پیدا کرنے کے مقصد سے شامل کرتا ہے تو وہ بطور فن پارے کے ناکام ہوگا۔ بلکہ اسے فن کہا ہی نہیں جا سکے گا، بلکہ صرف ایک دستاویز قرار دیا جائے گا۔ ایسے ناول جو انسانوں کے دو گروہوں کے درمیان یا ایک گروہ کے افراد کے مابین نفرت یا تشدد کو نہ صرف پیش کرتے ہیں بلکہ درحقیقت اس کا پرچار کرتے ہیں، خواہ وہ کتنے ہی عمدہ اسلوب میں لکھے گئے ہوں، عظیم نہیں سمجھے جا سکتے کیوں کہ وہ فن نہیں محض پروپیگنڈا ہوتے ہیں۔ بلاشبہ اچیبے نے ''قلبِ ظلمات'' کے خلاف یہی دلیل دی ہے۔ لیکن اگر میں کونریڈ کے ناول کو درست سمجھا ہوں تو اس میں ایسی کوئی چیز پیش نہیں آ رہی۔ یہ مسئلہ اچیبے کا اپنا ہے اور اس کے لیے جوزف کونریڈ کو ذمہ دار نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔

منرو بیئرڈزلے (Monroe Beardsley) کا کہنا ہے کہ کسی فن پارے کو اس مقصد سے تخیّل کیا جاتا ہے کہ وہ اپنے دیکھنے یا پڑھنے والے کے اندر ایک جمالیاتی ردِ عمل پیدا کرے۔ بیئرڈزلے کے نزدیک یہ ضروری ہے کہ دیکھنے یا پڑھنے والے بھی اس کی طرف بطور فن پارے کے متوجہ ہوں نہ کہ اسے محض پارلر کی اندرونی آرائش یا دیوار کی دراڑ کو چھپانے کا ذریعہ یا پس منظر کا شور یا بال روم کا رقص سمجھیں اور فن پارے کا مقصد دیکھنے یا پڑھنے والے کو تخلیق کار کے نقطۂ نظر کا قائل کرنا بھی نہیں ہوتا۔ ''قلبِ ظلمات'' اسی لیے ایک عظیم ادبی فن پارہ ہے، ناول کے بیانیے میں مضمر ابہام اور متن کی شہادتوں کے ذریعے (جن کے سوا ہمیں کسی اور شے پر اپنی توجہ مرکوز کرنے کی ضرورت نہیں) مصنّف پڑھنے والوں میں جو ردِ عمل پیدا کرنا چاہتا ہے وہ سیاہ فاموں کے لیے نفرت نہیں بلکہ ایک فن پارے سے لگاؤ ہے۔ یہ بات ہم بیانیے کی پیچیدہ ساخت اور نادر اسلوبی تدابیر سے اخذ کر سکتے ہیں جنھیں کونریڈ اپنے ناولوں میں استعمال کرتا ہے اور جو پڑھنے والے سے تخئیلی کوشش کا تقاضا کرتے ہیں۔ اس کی تحریروں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ ''ایجادی طریقِ کار کے شعوری استعمال'' کی شہادت دیتی ہیں جو کبھی کبھی محض آپ اپنا مقصد ہونے کے خطرے کی حد کو چھونے لگتا ہے۔ ''قلبِ ظلمات'' میں اس کا نتیجہ ایک تاثراتی (impressionistic) فن پارے کی شکل میں سامنے آتا ہے جو خود ناول نگار کے ذہن کے اس ابہام کو پیش کرتا ہے کہ آیا تہذیب واقعی کوئی اچھی چیز ہے اور آیا سفید فام آدمی سیاہ فاموں پر سچ مچ فوقیت رکھتا ہے۔

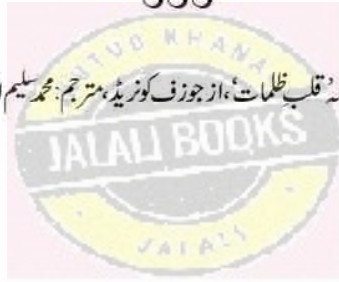
انجام کار، یہ ناول کسی بھی قسم کا...... نسل پرستانہ یا کوئی اور...... پیغام نہیں رکھتا۔ اور اتنا تو یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ یہ ''کالے لوگوں کی انسانی خصوصیت پر سوالیہ نشان'' ہرگز نہیں لگاتا۔ افریقا کے دیسی انسانوں کا جو بیان اس ناول میں ملتا ہے اس میں متضاد عناصر موجود ہیں! کہیں یہ ہمدردانہ ہے اور کہیں مروّج خیالات پر مبنی ہے؛ اس کا مقصد دو انسانی گروہوں کے درمیان نفرت یا شبہات پیدا کرنا نہیں بلکہ پڑھنے والے کی توجہ حاصل کرنا اور شاید اس کے عقائد اور تعصّبات کو تہ و بالا کرنا ہے۔ فن پارے کے طور پر یہ پڑھنے والے کی مکمّل توجہ اور تخیلی شمولیت کا تقاضا کرتا ہے؛ اور نہایت متنوع احساسات پیدا کرتا ہے جن میں بعض کمزور ہیں اور بعض طاقت ور، بعض مثبت ہیں اور بعض منفی۔ یہ بات واضح ہے کہ، ناول نگار کے طور پر، کونریڈ کی خواہش تھی کہ پڑھنے والا اس کی تخلیق کی ہوئی دنیا میں داخل ہو جائے، ایک ایسی دنیا جو غیر یقینی عناصر سے بھری ہوئی ہے، اور ان ابہامات کو پوری طرح اپنا لے۔ کونریڈ کا بیانیہ اپنے طرزِ بیان میں اس قدر گتھا ہوا ہے کہ اس میں کوئی ایک آدھ جملہ الگ کر کے دیکھنا بے معنی ہوگا، کیوں کہ اس کا مفہوم بڑی حد تک اس کے کہنے کے انداز میں پنہاں ہے۔ اس ناول پر اپنی تنقید کے عمل میں اچیبے نے ایسا طرزِ عمل اختیار کیا جیسے کوئی سرجن اپنے مریض کے جسم میں ہاتھ ڈال کر اس کے کسی عضوِ رئیسہ کو نوچ کر باہر نکال لے اور پھر اسے ہوا میں بلند کر کے فاتحانہ انداز میں اعلان کرے کہ مریض مر چکا ہے۔ یہ طرزِ عمل مناسب نہیں۔

ممکن ہے کہ اچیبے کے اس الزام میں صداقت ہو کہ جوزف کونریڈ ایک ''پکا نسل پرست'' تھا۔ لیکن یہ درست ہو یا نہ ہو...... اور ہم یقین سے ہرگز نہیں کہہ سکتے کہ یہ درست ہے...... یہ بات اس سوال سے بالکل غیر متعلق ہے کہ کونریڈ نے ایک عظیم ادبی فن پارہ تخلیق کیا یا نہیں۔ یہ بات یقینی ہے کہ مارلو کے بیانیے میں نسل پرستانہ رویے جھلکتے ہیں...... جو مارلو کے اپنے ہیں، اس کے دور میں مروج تھے، اور ممکن ہے کونریڈ کے بھی رہے ہوں۔ یہ عین ممکن ہے کہ کونریڈ نسل پرست رہا ہو، اور یہ بھی ممکن ہے کہ اس نے ایک نسل پرستانہ ناول تحریر کرنا چاہا ہو۔ ان میں سے کوئی بات بھی قطعیت سے نہیں کہی جا سکتی۔ لیکن جو بات قطعیت سے کہی جا سکتی ہے وہ یہ ہے کہ اگر کونریڈ کا یہی ارادہ تھا تو وہ اس میں مکمّل طور پر ناکام ہوا ہے، اور اس کی یہ ناکامی، اور اس کی غیر معمولی تخلیقی صلاحیت ہی اس ناول کے عظیم قرار پانے کی وجہ ہے۔

حواشی

☆ اسٹیورٹ ولکوکس (Stewart Wilcox) نے اپنے مضمون Conrad's "Complicated Presentations" of Symbolic Imagery میں قائل کرنے والے انداز میں بتایا ہے کہ مارلو کی زبانی برسلز شہر کے لیے ایک سے زائد بار ''سفیدی پھرے مزار'' کا فقرہ استعمال کرتا ہے جس کا مآخذ متی کی انجیل (XX111، ۲۸۔۲۷) کی وہ عبارت ہے جس میں یسوع فریسیوں پر غصے کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے: ''اے ریا کار فقیہو اور فریسیو، تم پر افسوس کہ تم سفیدی پھری ہوئی قبروں کی مانند ہو جو اوپر سے تو خوبصورت دکھائی دیتی ہیں مگر اندر مردوں کی ہڈیوں اور ہر طرح کی نجاست سے بھری ہیں۔'' نہ صرف برسلز ایک ''سفیدی پھرا مزار'' ہے بلکہ ہاتھی دانت کے رنگ میں بھی وہی چمک دار سفیدی ہے جو کرٹز کے اڈے کی بلّیوں پر جڑی کھوپڑیوں کے رنگ میں ہے۔ یہ بات یقینی ہے کہ ''قلب ظلمات'' میں سفید فام یورپیوں کی ریا کاری فوراً عیاں ہو جاتی ہے اور سفید = اچھا اور کالا = برا کے سادہ خیال مفروضے کو بنیاد سے اکھاڑ پھینکا جاتا ہے۔

ooo

(مشمولہ 'قلبِ ظلمات'، از جوزف کونریڈ، مترجم: محمد سلیم الرحمٰن، آج، کراچی، ۲۰۰۱ء)

افریقہ کا تصور

چنوا اچیبے / معظم شیخ

۱۹۷۴ء کے موسم خزاں کی بات ہے کہ ایک روز میں یونیورسٹی آف میساچوسٹس کے شعبہ انگریزی سے نکل کر پارکنگ لاٹ کو جا رہا تھا، وہ موسم خزاں کی ایک ایسی خوشگوار صبح تھی کہ جب پاس سے گزرتے اجنبیوں سے مصافحہ کرنے کو جی چاہتا ہے۔ نوجوان جلدی میں چار سو بڑھ رہے تھے، جن میں سے کچھ بظاہر سال اول کے طالب علم بھی تھے جو بڑے اشتیاق میں نظر آتے تھے۔ ایک بڑی عمر کا آدمی، جو میرے ساتھ ساتھ چل رہا تھا، اچانک مڑا اور بولا کہ آج کل طالبِ علم کتنی چھوٹی عمروں کے نظر آنے لگے ہیں۔ میں نے تائید میں سر ہلایا۔ تب اس نے مجھ سے پوچھا کہ آیا میں بھی طالبِ علم ہوں، نہیں، میں نے کہا، میں پڑھاتا ہوں۔ میں کیا پڑھاتا ہوں؟ افریقی ادب۔ یہ تو بہت پُرلطف بات ہوئی، وہ بولا، کیونکہ وہ ایک اور شخص کو بھی جانتا ہے جو ایک نزدیکی کمیونٹی کالج میں ایسی ہی کوئی چیز یا شاید افریقہ کی 'تاریخ'، پڑھاتا ہے۔ ''مجھے اس بات نے ہمیشہ حیران کیا'' وہ بولتا گیا، ''کیونکہ میں نے کبھی خیال نہیں کیا تھا کہ افریقہ کے پاس ایسی بھی کوئی چیز ہو سکتی ہے۔'' میں اب قدرے تیز چل رہا تھا ''اوہ ٹھیک ہے''، میں نے اسے آخر اپنے پیچھے کہتے سنا، ''شاید مجھے یہ جاننے کے لیے آپ کی کلاس میں داخلہ لینا پڑے گا۔''

چند ہفتوں کے بعد مجھے یونکرز، نیویارک سے ہائی اسکول کے بچوں کے دو بہت ہی متاثر کن خطوط موصول ہوئے۔ انہوں نے...... خدا ان کے استاد کا بھلا کرے...... ابھی ابھی میرا ناول ''بکھرتی دنیا' (Things Fall Apart) پڑھا تھا۔ ان میں سے ایک بطور خاص اس لیے خوشی سے پھولا نہ سماتا تھا کہ اسے ایک افریقی قبیلے کے رسم و رواج اور توہمات کو جاننے کا موقع ملا۔

میرا مقصد ان قدرے غیر اہم واقعات سے کافی اہم نتیجہ نکالنا ہے جو کہ شاید کچھ بات کا بتنگڑ بنانے کے مترادف لگے، لیکن میں امید کرتا ہوں کہ ایسا صرف ابتدا ہی میں محسوس ہوگا۔
شاید کچھ اپنی نوعمری کے باعث، لیکن میں یقین سے کہہ سکتا ہوں کہ کچھ زیادہ گہری اور سنجیدہ وجوہات کی بنا پر، یونکرز کا رہنے والا مراسلہ نگار اس بات سے بالکل بے خبر تھا کہ یونکرز، نیویارک میں اس کے اپنے قبیلے کے لوگوں کی زندگی بھی عجیب وغریب رواجوں اور توہمات سے بھری پڑی ہے، اور اپنے ہم تمدنوں کی طرح یہ سمجھتا تھا کہ اس قسم کی چیزوں کو دیکھنے کے لیے اس کا افریقہ جانا ضروری ہے۔
لیکن دوسرا شخص، میرا ہم عمر ہونے کے ناتے، کم عمری کی آڑ لے کر الزام سے بری نہیں ہوسکتا۔ جہالت اس کا زیادہ قرینِ قیاس سبب ہوسکتی ہے، لیکن یہاں بھی میں سمجھتا ہوں کہ کم علمی سے زیادہ کوئی اور ارادی بات کارفرما ہے۔ کیا فاضل برطانوی تاریخ داں اور آکسفورڈ کے ریجیئس پروفیسر ہیوٹر یورروپر (Hugh Trevor Roper) نے نہیں کہا تھا کہ تاریخ افریقہ کا کوئی وجود نہیں؟
اگر ان اظہارِ خیالات میں نوعمری سے زیادہ، لاعلمی سے بھی زیادہ، کوئی اور کوئی شے کارفرما ہے تو وہ کیا ہے؟ سیدھی بات یہ ہے کہ یہ مغربی نفسیات کی وہ خواہش ہے۔ بلکہ ہم اسے ضرورت بھی کہہ سکتے ہیں...... جس کے مطابق افریقہ یورپ کے ضمیمے کے طور پر ایک ایسی نفی کی سرزمین ہے جو یکدم دور بھی ہے اور دھندلے سے انداز میں جانی پہچانی بھی، جس کی مٹیالی چمک کو یورپ کی اپنی روحانی آب وتاب نمایاں کرنے کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے۔
یہ ضرورت نئی نہیں ہے اور اس کی قدامت کو تسلیم کر کے ہم ایک بھاری ذمہ داری سے بڑی حد تک آزاد ہوسکتے ہیں، اور شاید اس عمل کو غیر جذباتی نظر سے دیکھنے پر بھی آمادہ ہوسکتے ہیں۔ نہ تو یہ میری خواہش ہے اور نہ ہی میری بساط میں ہے کہ میں اس مقصد کے لیے حیاتیات اور سماجیات کے اوزاروں کو بروئے کار لاؤں۔ میں تو بس ایک ناول نگار کی حیثیت سے یورپی ادب کی ایک مشہور کتاب، جوزف کونریڈ کے ناول ''قلب ظلمات'' پر اپنا ردعمل پیش کرنا چاہتا ہوں، اور میرے علم میں یہ وہ کتاب ہے جو اس یورپی خواہش اور ضرورت کو، جس کا میں نے ابھی ابھی ذکر کیا ہے، کسی دوسری کتاب کی بہ نسبت بہتر طور پر ظاہر کرتی ہے۔ بے شک ایسی کتابوں پر مشتمل پوری پوری لائبریریاں موجود ہیں جن کا مقصد ہی یہ تھا، مگر ان میں سے زیادہ تر اتنی عیاں اور غیر مہذب ہیں کہ آج کل کوئی بھی

ان کی پرواہ نہیں کرتا۔ اس کے برعکس، کونریڈ بلاشبہ جدید فکشن کا ایک عمدہ ترین صاحب طرز ہے اور ساتھ ہی ایک اچھا کہانی نویس بھی۔ لہٰذا اس کا کام قدرتی طور پر الگ زمرے میں آتا ہے دائمی ادب کے زمرے میں یعنی وہ ادب جو لگاتار پڑھا، پڑھایا جاتا اور بارہ مہینے سنجیدہ اساتذہ کی تنقیدی توجہ کا مرکز رہتا ہے، ''قلب ظلمات'' کا مقام آج اتنا محفوظ ہے کہ کونریڈ کی تحریروں کے ایک اسکالر نے اس کا شمار ''انگریزی کے آدھ درجن ممتاز ترین مختصر ناولوں'' میں کیا ہے۔ میں اس مبصرانہ رائے کی طرف مناسب وقت پر لوٹ کر آؤں گا کیونکہ ایسا ممکن ہے کہ یہ میرے ابتدائی مفروضات کو سنجیدگی سے تبدیل کر سکے کہ جو سوالات میں اٹھانے والا ہوں ان کے سلسلے میں کون قصوروار ٹھہرتا ہے اور کون ان سے بری ہے۔

''قلب ظلمات'' افریقہ کا عکس 'دوسری دنیا' (the other world) کی صورت میں پیش کرتا ہے، جو کہ یورپ کا...... اور لہٰذا تہذیب کا...... عین متضاد ہے، ایک ایسا مقام جہاں فاتح حیوانیت انسان کی خود نمایانہ عقل اور شائستگی کا مذاق اڑاتی ہے۔ کتاب کا آغاز آسودہ، پرسکون دریائے ٹیمز پر ہوتا ہے، ''پرانا دریا کہ مدتوں اپنے کناروں پر آباد قوم کے خیر وخوبی سے کام آیا تھا، دن چھپے، اضطراب نا آشنا اپنے عریض پھیلاؤ میں ستاتا ہوا، دنیا کے بعید ترین سروں کی طرف لے جانے والی کسی آب راہ کے آرمیدہ وقار کے ساتھ دور تک پھیلا تھا۔'' لیکن اصل کہانی دریائے کانگو پر رونما ہوگی جو کہ ٹیمز کا تضادِ مجسّم ہے۔ فیصلہ کن طور پر، دریائے کانگو انتھک کام کے بعد ستاتا ہوا River Emeritus نہیں ہے۔ یہ نہ تو کسی کام آیا ہے اور نہ ہی بڑھاپے میں کسی پنشن کا حقدار ٹھہرا ہے۔ ہمیں بتایا جاتا ہے کہ ''اس دریا پر بہاؤ کے الٹ سفر کرنا دنیا کی سب سے اولین شروعات کی طرف لوٹ چلنے کے مترادف تھا۔''

تو کیا کونریڈ ہمیں یہ بتا رہا ہے کہ یہ دو دریا ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں: ایک اچھا، ایک برا؟ ہاں، لیکن یہ اصل نکتہ نہیں ہے۔ کونریڈ کو ان کا فرق پریشان نہیں کر رہا بلکہ اس کی پریشانی کا سبب سطح کے نیچے جھلکتا اشارہ ہے جس کا تعلق ان دونوں دریاؤں کی رشتے داری، ان کے شجرۂ نسب کے مشترک ماضی سے ہے۔ کیونکہ ٹیمز بھی ''دنیا کے تاریک مقامات میں سے ایک تھا'' وہ، بے شک، اپنے اندھیرے پن پر فاتح ٹھہرا اور اب دن کی روشنی اور امن تلے ہے۔ لیکن اگر وہ اپنے اساسی رشتہ دار، دریائے کانگو، کے آمنے سامنے ہوا تو اپنی بھولی ہوئی تاریکی کی بدہیئت گونج سننے اور نتیجتاً اولین شروعات کے باؤلے جوش وخروش کی منتقم مزاج وبا کے عود کر آنے کا خطرہ مول لے گا۔

کونریڈ کی تحریروں میں افریقی ماحول کی معروف منظر کشی اسی معنی خیز گونج پر مشتمل ہے جو ''قلبِ ظلمات'' میں جگہ جگہ دکھائی دیتی ہے۔ آخری تجزیے میں یہ تمام منظر کشی محض دو فقروں کی متواتر، گمبھیر اور کسی مذہبی رسم کی سی کھوکھلی تکرار کے سوا کچھ نہیں۔ اس کا طریق کار اس سے بڑھ کر کچھ نہیں کہ وہ دو تضادی فقروں کو، جن میں سے ایک خاموشی کے اور دوسرا وحشیانہ جوش و خروش کے بارے میں ہوتا ہے، مستقبل، گراں اور بناوٹی طور پر رسمیاتی طریقے سے دہراتا چلا جاتا ہے۔ اول الذکر فقرے کی مثال ''یہ ایک ٹس سے مس نہ ہونے والی طاقت کا سکوت تھا جو کسی ناقابلِ فہم مقصد پر غور کر رہی تھی''، اور دوسرے کی مثال ''دخانی ایک سیاہ اور ناقابلِ فہم ہیجان کے کنارے کنارے سست رفتاری سے لشتم پشتم چلتا رہتا''، سے دی جاسکتی ہے۔ بے شک ہمیں اس قسم کے جملوں میں وقتاً فوقتاً اسمائے صفت کی تبدیلی بھی ملے گی، جیسے ''ناقابلِ فہم'' کی جگہ ''ناقابل گزر'' یا پھر ''پراسرار'' وغیرہ وغیرہ۔

عقاب چشم برطانوی نقاد ایف آر لیوس نے بہت عرصہ پہلے ہمارا دھیان کونریڈ کی ''اسمائے صفت کے ذریعے ناقابلِ فہم اور ناقابلِ بیان اسرار پر شدید تاکید'' کی طرف دلایا تھا۔ اس تاکید کو سرسری طور پر نظرانداز نہیں کیا جانا چاہیے جیسا کہ کونریڈ کے نقاد کرتے چلے آئے ہیں۔ گویا یہ محض ایک اسلوبی نقص ہو، کیونکہ اسمائے صفت کا یہ استعمال فنکارانہ اخلاص نیت کے بارے میں سوال اٹھاتا ہے۔ جب لکھنے والا بظاہر تو مناظر، واقعات اور ان کا تاثر بیان کر رہا ہو مگر درحقیقت پڑھنے والے کے ذہن کو احساس ابھارنے والے لفظوں کی بمباری سے اور دوسری فریب بازیوں سے بیناٹک نیند کی طرف مائل کر رہا ہو تو ایسے موقع پر محض اسلوب کی عمدگی سے کہیں زیادہ بڑی چیز داؤ پر لگی ہوتی ہے۔ اکثر اوقات ایک عام پڑھنے والا ایسے پوشیدہ ہتھکنڈوں کو بھانپنے اور ان کی مزاحمت کرنے کے ہنر سے مسلح ہوتا ہے مگر کونریڈ نے اپنا موضوع خوب چنا ہے...... ایسا کہ جو پڑھنے والوں کے بنے بنائے نفسیاتی رجحان سے اس کا کوئی تنازعہ پیدا نہ کرے یا جہاں اسے ان کی مزاحمت کا سامنا نہ کرنا پڑے۔ اس نے جو کردار اختیار کیا وہ کسی سکون آور خیالی افسانے (myth) کو رسد پہنچانے والے کا کردار ہے۔

تاہم، ''قلبِ ظلمات'' میں سب سے زیادہ دلچسپ اور پر انکشاف پارے لوگوں کے بارے میں ہیں۔ میں یہاں کہانی کے تقریباً وسط سے ایک طویل اقتباس نقل کرنا چاہتا ہوں جس میں یورپ کے نمائندے، دریائے کانگو میں اپنی دخانی کشتی میں سفر کے دوران، افریقہ کے باسیوں سے

دوچار ہوتے ہیں:

''ہم قبل تاریخی دنیا میں، ایسی دنیا میں جس نے ایک نامعلوم سیارے کا روپ دھار رکھا تھا، مارے مارے پھر رہے تھے۔ ہم چاہتے تو خود کو اولین انسان تصور کر لیتے جو ایک ایسی نحوست زدہ میراث اپنی تحویل میں لینے چلے ہوں جسے گمبھیر کشٹ سہنے اور بہت ہڈیاں پیلنے کے بعد ہی تسخیر کرنا ممکن تھا۔ لیکن دریا کا کوئی موڑ مارا مار کر کے کاٹنے کے بعد، بھاری اور ساکت سرنگوں برگ و بار تلے، یکا یک سینٹھے کی دیواروں، گھاس کی چوٹی دار چھتوں کی جھلک نظر آتی، چیخم دھاڑ مچتی، کالے کالے انگ چک پھیریاں لیتے، اور تالیاں بجاتے ہاتھوں، دھمدھماتے پیروں، جھومتے لہراتے جسموں، مٹکتی آنکھوں کا ٹھٹ دکھائی دیتا۔ دخانی ایک سیاہ اور ناقابلِ فہم ہیجان کے کنارے کنارے سست رفتاری سے لشتم پشتم چلتا رہتا۔ قبل تاریخی آدمی ہمیں کوس رہا تھا، ہم سے التجا کر رہا تھا، خوش آمدید کہہ رہا تھا...... کون بتا سکتا تھا؟ اپنے گرد و پیش کی تفہیم سے ہمارا رشتہ ٹوٹ چکا تھا۔ ہم چھائیوں کے مانند، برابر سے ہو کر آگے سرکتے جاتے، حیران ہوتے اور دل ہی دل میں ڈرتے رہتے۔ ہماری حالت ایسی تھی جیسے کوئی صحیح الدماغ شخص کسی پاگل خانے میں پر جوش ادھم بازی سے دوچار ہو گیا ہو۔ ہم سمجھ نہ سکتے تھے کہ بہت دور تھے، اور یاد نہ کر سکتے تھے کہ اولین زمانوں کی رات میں سفر کر رہے تھے، ان زمانوں کی رات میں جو بیت چکے، جنہوں نے شاید ہی اپنی کوئی نشانی چھوڑی ہو...... جن کی کوئی یاد باقی نہیں۔

دنیا کی کوئی بات دنیا جیسی نہ لگتی تھی۔ ہمیں عادت ہے ایک مسخر عفریت کی شکل کو زنجیروں میں جکڑا ہوا دیکھنے کی، لیکن وہاں...... ایک عفریت آسا اور بے قید چیز وہاں آنکھوں کے سامنے تھی۔ دنیا دنیا جیسی نہ رہی تھی، اور وہ آدمی جو تھے...... نہیں، وہ انسانیت کے دائرے سے خارج نہیں تھے۔ خیر، جانتے ہو، یہ شبہ کہ وہ انسانیت کے دائرے سے خارج نہیں، بدترین بات یہی شبہ تھا۔ یہ شبہ آدمی کے دل میں رفتہ رفتہ گھر کرتا۔ وہ لوگ چیخیں مارتے اور چھلانگیں لگاتے، اور لٹو کی طرح گھومتے، اور بڑے ڈراؤنے ڈراؤنے منہ بناتے۔ لیکن تمہارے دل میں اہتزاز پیدا ہوتا تو صرف ان کی

انسانیت کے خیال سے...... جو تمہاری جیسی ہی انسانیت تھی...... اور اس خیال سے کہ اس وحشیانہ اور پرجوش شور رشغب سے تمہارا دور دراز کا ناتا ہے۔ بھونڈا، ہاں، خاصا بھونڈا خیال تھا، لیکن تم مرد آدمی ہوتے تو دل ہی دل میں یہ مان لیتے کہ بس موہوم ترین سا شائبہ اس بات کا موجود ہے کہ تمہارے اندر کوئی شے اس شور کے ہولناک کھلے ڈلے پن کا جواب دینا چاہتی ہے، دھندلا سا یہ شبہ کہ اس شور میں ایسے معنی پنہاں ہیں جنہیں تم...... جو اولین زمانوں کی رات سے اتنی دور ہو...... سمجھ سکتے ہو۔''

اس اقتباس میں ''قلب ظلمات'' کا پورا مفہوم اور وہ سحر سمایا ہوا ہے جو مغربی ذہنوں پر غالب ہے: ''لیکن تمہارے دل میں اہتزاز پیدا ہوتا تو صرف ان کی انسانیت کے خیال سے...... جو تمہاری جیسی ہی انسانیت تھی...... بھونڈا، ہاں خاصا بھونڈا خیال تھا۔''

کونریڈ افریقہ کو ایک ٹھٹ کی شکل میں دکھا کر، آدھے صفحے کے بعد اپنے خیال کو، ایک خاص مثال کے ذریعے، ایک ایسے افریقی باشندے کی نادر تصویر میں پیش کرتا ہے جو فقط جھومتے لہراتے ہاتھوں پیروں اور مٹکتی آنکھوں کے سوا کچھ اور بھی ہے:

''اور ان مصروفیتوں کے دوران میں مجھے اس وحشی پر بھی نظر رکھنی پڑتی تھی جو فائر مین کے فرائض انجام دے رہا تھا۔ وہ سدھا ہوا نمونہ تھا، عمودی بوائلر میں آگ لگا سکتا تھا۔ وہاں میرے ماتحت کام کرتا تھا اور سچ کہتا ہوں، اسے دیکھ دیکھ کر اتنی ہی روحانی بالیدگی حاصل ہوتی تھی جتنی کسی ایسے کتے پر نظر ڈال کر جو برجس اور پروں والے ہیٹ پر مشتمل اوٹ پٹانگ سوانگ بھرے پچھلی ٹانگوں چل رہا ہو۔ چند مہینوں کی تربیت نے اس سچ مچ کے بھلے مانس کو کام کا آدمی بنا دیا تھا۔ جب وہ آنکھیں سکیڑ کر آب پیا اور دخان پیا کو دیکھتا تو صاف پتا چلتا کہ جان ہتھیلی پر رکھ کے یہ کام انجام دے رہا ہے...... اور میرے یار کے دانت بھی سوہن کی مدد سے نکیلے بنے ہوئے تھے اور گھونگریالے بال عجیب و غریب نمونوں میں منڈے ہوئے اور دونوں گالوں پر زخموں کے تین تین آرائشی نشان...... چاہیے تو یہ تھا کہ وہ کنارے پر تالیاں بجاتا اور پیر پٹختا نظر آتا مگر ایسا کرنے کے بجائے وہ، عجیب و غریب جادوگری کا بندھوا بنا، سدھارنے والے علم سے معمور، جاں فشانی سے کام میں مصروف تھا۔''

جیسا کہ ہمیں علم ہے، کونریڈ درپردہ رومانی طبیعت کا مالک ہے۔ ممکن ہے کہ وہ جنگلیوں کے تالیاں بجانے اور پیر پٹخنے کو تحسین کی نظر سے نہ دیکھتا ہو، لیکن برجس اور پروں والے ہیٹ کا اوٹ پٹانگ سوانگ بھرے اس کتے کے مقابلے میں ان افریقیوں کو کم از کم اپنے مقام پر ہونے کا امتیاز حاصل ہے۔ کونریڈ کے لیے یہ بات انتہائی اہمیت رکھتی ہے کہ ہر چیز اپنے مقام پر رہے۔ "Fine fellows-- cannibals-- in their place." وہ ہمیں تاکید کے ساتھ بتاتا ہے۔ المیہ تب شروع ہوتا ہے جب چیزیں اپنا عادی مقام چھوڑتی ہیں، مثلاً اس وقت جب یورپ پولیس والے اور قصائی کے درمیان واقع اپنا محفوظ مقام چھوڑ کر ظلمات کے قلب میں جھانکنے کو نکل پڑتا ہے۔

اس سے قبل کہ کہانی ہمیں دریائے کانگو کے کنارے پر لے جائے، ہمیں چیزوں کے ان کے مقام پر ہونے کی ایک چھوٹی سی خوبصورت مثال پیش کی جاتی ہے:

> ''کبھی کبھی ساحل سے آنے والی کوئی کشتی حقیقت سے لمحاتی ربط پیدا کردیتی ہے۔ اسے کالے لوگ کھے کر لاتے۔ ان کی آنکھوں کے ڈھیلوں کی سفیدی دور سے چمکتی نظر آتی۔ وہ شور مچاتے، گاتے، ان کے جسموں سے پسینہ بہتا، چہرے بے ڈول مکھوٹوں جیسے...... ان بندوں کے، لیکن ان میں ہڈیاں تھیں، پٹھے تھے، وحشیانہ طراری فراری تھی، متحرک رکھنے والی شدید توانائی تھی، اتنی ہی فطری اور سچی جتنا ان کے ساحل کا تموج۔ وہاں موجود ہونے کے لیے ان کو کسی معذرت کی ضرورت نہ تھی۔ انہیں دیکھ کر بہت تسکین پہنچتی۔''

کہانی کے اختتام کے نزدیک کونریڈ پورا ایک صفحہ خلاف توقع، اس عورت پر نچھاور کرتا ہے جو ظاہر ہے کہ مسٹر کرٹز کی ایک طرح کی رکھیل تھی اور (اگر آپ مجھے کونریڈ کے انداز کی تھوڑی سی نقل کرنے کی اجازت دیں) اب اس کے رخصت ہونے کے ناقابل فہم نزدیکی امکان پر ایک جامد پراسراریت کی طرح نگراں ہے:

> ''وحشی اور شاندار، تیور بگڑے بگڑے، جنونی اور پرشکوہ۔۔۔ وہ خود ویرانے کے مانند کسی مغلق ارادے کے حوالے سے گہری سوچ میں کھوئی ہونے کا انداز اپنائے، اپنی جگہ بے حس وحرکت کھڑی ہمیں دیکھتی رہی۔''

اس ایمیزون کا خاکہ اتنی تفصیل کے ساتھ، گو کہ یہ توقع کے عین مطابق نکلتا ہے، دو وجوہات کی بنا پر کھینچا گیا ہے۔ اول، اس عورت نے اپنا مقام نہیں چھوڑا لہٰذا کونریڈ کی مخصوص قسم کی تحسین کی مستحق ہے؛ اور دوم یہ کہ وہ کہانی کی ایک ساختی ضرورت کو پورا کرتی ہے۔ ایک وحشی جنگلی عورت اس سلجھی ہوئی یورپی عورت کے مقابل جو کہانی کے اختتام پر نمودار ہونے والی ہے:

''وہ سرتاپا سیاہ، پیلے پیلے بالوں والی، آگے بڑھی، دھند لکے میں میری جانب گویا تیرتی ہوئی آئی اس نے ماتمی لباس پہن رکھا تھا۔۔۔ اس نے میرے ہاتھ اپنے ہاتھوں میں تھام لیے اور دبی زبان سے کہا، ''میں نے سنا تھا کہ آپ آنے والے ہیں''۔۔۔ اس میں وفادار رہنے، یقین رکھنے، دکھ جھیلنے کی سیانوں جیسی استعداد پائی جاتی تھی۔''

ان دونوں عورتوں کی بابت ناول نگار کے رویے میں پایا جانے والا فرق اتنے بے شمار سیدھے اور لطیف طریقوں سے ہمارے سامنے آتا ہے کہ اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ لیکن جو فرق سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے وہ اس مقام پر ظاہر ہوتا ہے جہاں مصنّف ایک عورت کو تو انسانی تاثرات سے نوازتا ہے مگر دوسری کو ان سے محروم رکھتا ہے۔ واضح طور پر یہ کونریڈ کے مقاصد میں شامل نہیں کہ وہ افریقہ کی ''کچی پکی روحوں'' کو زبان عطا کرے۔ انسانی گویائی کی جگہ وہ ''یک آواز ہو کر حیرت انگیز لفظوں کا تانتا سا باندھتے'' تھے۔ وہ آپس میں بھی ''مختصر غراہٹ بھرے جملوں کا تبادلہ'' کرتے تھے زیادہ تر وقت اپنے دیوانے پن میں ہی مگن رہتے تھے۔ پھر بھی کتاب میں دو مقام ایسے ملتے ہیں جہاں کونریڈ اپنے اس معمول سے کسی قدر کنارہ کرتے ہوئے جنگلیوں کو زبان کا عطیہ بخشتا ہے اور وہ بھی انگریزی زبان کا۔ پہلی مرتبہ یہ تب ہوتا ہے کہ جب آدم خوری ان کے سر پر مکمل طور پر سوار ہو جاتی ہے:

''اسے پکڑو' اس نے خون اتری آنکھیں پھیلاتے اور نکیلے دانتوں کی جھلک دکھاتے ہوئے تڑخ کر کہا 'اسے پکڑو۔ ہمیں دو' 'تمہیں، ہیں؟' میں نے پوچھا 'تم ان کا کیا کرو گے؟' 'کھائے گا' اس نے پھٹ سے کہا اور جنگلے پر کہنی ٹکا کر باوقار اور انتہائی مغموم انداز میں، کہرے پر نظر جما دی۔''

دوسرا موقع اس مشہور اعلان کا ہے: "Mistah kurtz--he dead."

پہلی نظر میں تو ہم ان دونوں واقعات کو کونریڈ کی ناگہاں فراخدلی سمجھنے کی غلطی کر سکتے ہیں،

لیکن درحقیقت ان کو اس کے چند کاری ترین واروں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ آدم خوروں کے سلسلے میں ان کی نا قابلِ فہم غراہٹ جوان سے اب تک زبان کے طور پر استعمال کرائی گئی ہے، یک دم یہاں کونریڈ کے اس مقصد کی تکمیل کے لیے ناکافی ثابت ہوتی ہے کہ وہ مغربی شخص کو کیسے ان وحشیوں کے دل کے اندر کی نا قابلِ بیان طلب کی جھلک دکھا پائے۔ بے زبان جنگلیوں کی اپنی روایتی تصویر کشی کو برقرار رکھنے کی بجائے کونریڈ نے ان کے منھ سے نکلے ہوئے صاف، غیر مبہم ثبوتوں کا انتخاب کیا۔ جہاں تک مسٹر کرٹز کے اعلان موت کا تعلق ہے جو'' دروازے میں نمودار ہونے والے کالے سیاہ نخوت آمیز سر'' کی جانب سے کیا گیا ہے، تو ایک ڈراؤنی کہانی کا جس میں ایک طفل تہذیب نے جان بوجھ کر اپنی روح ظلمت کی قوتوں کے سپرد کر دی تھی اور جو'' اس سرزمین کے شیاطین کے درمیان بہت اونچے مرتبے پر فائز ہو چکا تھا'' اس سے بہتر اختتامیہ اور کیا لکھا جا سکتا ہے کہ اس کی طبعی موت کا اعلان وہی قوتیں کریں جن سے وہ جا ملا تھا؟

بے شک یہ دعویٰ بھی کیا جا سکتا ہے کہ'' قلب ظلمات'' میں افریقیوں کی جانب رویہ کونریڈ کا نہیں بلکہ فرضی راوی، مارلو، کا ہے، اور یہ کہ کونریڈ نہ صرف اس کی تائید نہیں کر رہا بلکہ وہ تو اس رویے کو طنز اور تنقید کا ہدف بنا رہا ہے۔ یقیناً بظاہر تو کونریڈ اس بات کی بہت کوشش کرتا نظر آتا ہے کہ کسی طرح اپنے اور ناول کی اخلاقی دنیا کے درمیان علیحدگی کی بہت سی پرتیں حائل کر دے۔ مثال کے طور پر اس نے ایک راوی کی پشت پر ایک اور راوی کھڑا کیا ہوا ہے۔ مرکزی قصہ گو تو مارلو ہے مگر اس کی کہانی کی تفصیلات ہم تک کسی دوسرے پرچھائیں نما کردار کے ذریعے پہنچتی ہیں۔ لیکن اگر اس سے کونریڈ کا مقصد اپنے اور مرکزی قصہ گو کو لاحق اخلاقی اور نفسیاتی عارضے کے مابین حفاظتی حصار کھینچنا ہے تو یہ کوشش بالکل ناکام دکھائی دیتی ہے کیونکہ وہ واضح اور اطمینان بخش طور پر کسی بھی ایسے متبادل زاویۂ نظر کی موجودگی کا اشارہ دینے سے قاصر رہتا ہے جس کی مدد سے ہم اس کے کرداروں کی رایوں اور اعمال کی پرکھ کر سکیں۔ یہ کام کونریڈ کی صلاحیتوں سے باہر ہرگز نہ تھا اگر اس نے اس کو ضروری سمجھا ہوتا۔ کونریڈ مجھے مارلو کے رویے کی تائید کرتا نظر آتا ہے، اگرچہ بلاشبہ کسی قدر معمولی سی ہچکچاہٹ کے ساتھ...... اور اس حقیقت کو تقویت اس بات سے ملتی ہے کہ ان دونوں کی پیشہ ورانہ زندگی میں گہری مماثلت پائی جاتی ہے۔

مارلو ہمارے سامنے صرف سچائی کے گواہ کے طور پر ہی نہیں آتا بلکہ ایک ایسے شخص کی شکل

میں آتا ہے جو انگریزوں کی آزادخیالی کی روایت کے مطابق ترقی یافتہ اور انسانیت نواز خیالات رکھتا ہے جن کی رو سے تمام مہذب انگریز بلجیم یا کسی اور جگہ کے بادشاہ لیو پولڈ کے ہاتھوں بلغاریہ یا کانگو میں سفاکی کے واقعات سن کر گہرا صدمہ محسوس کریں گے۔ چنانچہ مارلو اس بات کی اہلیت رکھتا ہے کہ وہ اس قسم کے دردمندانہ، دل کے لہو سے تر جذبات کا اظہار کر سکے:

> ''بالکل واضح تھا کہ وہ سسک کے مر رہے ہیں۔ وہ دشمن نہیں تھے، مجرم نہیں تھے، اب کوئی زمینی شے نہ رہے تھے...... سبزی مائل اندھیرے میں بیماری اور فاقہ زدگی کے بے ترتیبی سے پڑے ہوئے کالے سایوں کے سوا کچھ نہ تھے۔ انہیں ساحل کے ہر کونے کھدرے سے قانون کے تمام تقاضے پورے کرنے والی لکھت پڑھت کے بعد ایک معین مدت کے لیے یہاں لایا گیا تھا اور جب وہ ناموافق گردوپیش میں گم ہوکر، اوپری غذا کھا کر، بیمار پڑے، کاہلے ہوگئے تو انہیں رینگ کر چلے جانے اور ستانے کی اجازت دے دی گئی۔''

مارلو/کونریڈ نے یہاں جس آزادخیالی کا علم اٹھایا ہے اس نے اس دور کے انگلستان، یورپ اور امریکہ کے بہترین دماغوں کو متاثر کیا تھا۔ اس آزادخیالی نے مختلف ذہنوں میں مختلف شکلیں اختیار کیں لیکن تقریباً ہمیشہ سفید لوگوں اور کالے لوگوں کے درمیان مساوات کے اہم ترین سوال سے کامیابی کے ساتھ کنی کتراتی رہی۔ متضاد احساسات کے اس آمیزے کی عمدہ ترین مثال ہمیں اس غیر معمولی مشنری البرٹ شوائٹزر (Albertt Schweitzer) کی صورت میں ملتی ہے جس سے یورپ میں دینیات اور موسیقی کے میدانوں میں اپنا شاندار مستقبل ان علاقوں میں رہنے والے افریقیوں کی خدمت کے لیے قربان کر دیا جن کے بارے میں کونریڈ نے قلم اٹھایا ہے۔ ایک جملے میں جو بار بار دہرایا گیا ہے۔ شوائٹزر کہتا ہے: ''افریقی بے شک میرا بھائی ہے لیکن چھوٹا بھائی۔'' چنانچہ اس نے ایسا ہسپتال بنایا جو چھوٹے بھائیوں کی ہی ضروریات کے مطابق تھا اور جس کا حفظان صحت کا معیار اس زمانے کی یاد دلاتا تھا کہ جب بیماری کے جراثیم کا نظریہ دریافت نہیں ہوا تھا۔ قدرتی بات ہے کہ وہ یورپ اور امریکہ میں ہنگامہ خیز حد تک مشہور ہوگیا۔ لامبرینے میں جو ماقبل تاریخی جنگل کی حد پر واقع ہے، اس کے قائم کردہ اس انوکھے معجزے کو دیکھنے عقیدت مندوں کے جھنڈ کے جھنڈ آنے لگے اور میرا خیال ہے کہ اس کے گزر جانے کے بعد اب تک آتے ہیں۔

تاہم یہ بات یقینی ہے کہ کونریڈ کتنا بھی آزاد خیال ہو وہ اس حد تک نہیں جائے گا جہاں شوائٹزر پہنچا۔ کیسا بھی موقع ہو وہ 'بھائی' کا لفظ استعمال نہیں کرے گا۔ زیادہ سے زیادہ وہ 'رشتہ داری' تک جائے گا۔ مارلو کی راہنمائی کرنے والا افریقی جب سینے میں نیزہ لگنے سے گرتا ہے تو اپنے سفید فام آقا کو آخری، بے چین کر دینے والی نظر سے دیکھتا ہے:

''جو نظر اس نے مجھ پر ڈالی تھی اس کی مانوس گہرائی آج تک میرے حافظے میں صحیح سلامت ہے...... جیسے دور دراز کی کسی رشتے داری کا دعویٰ جس پر ایک عظیم ترین لمحے میں مہر تصدیق ثبت ہوئی ہو۔''

یہ بات بہت قابلِ غور ہے کہ کونریڈ، جو الفاظ کے انتخاب میں بے حد محتاط ہے، ''دور دراز کی رشتے داری'' کے بارے میں اتنا فکر مند نہیں جتنا اس بات پر کہ کوئی اس پر حق جمانا چاہتا ہے۔ نا قابل برداشت بات یہی ہے کہ سیاہ فام شخص سفید فام پر حق جمانے چلا ہے۔ یہی وہ حق جمانے والا معاملہ ہے جو کونریڈ کو خوفزدہ بھی کرتا ہے اور مسحور بھی، ''اُن کی انسانیت کا خیال۔ جو تمہاری جیسی ہی انسانیت تھی۔۔۔ بھونڈا خیال۔۔۔''

میرے مشاہدات کا بنیادی نکتہ اب تک بہت واضح ہو چکا ہوگا اور وہ یہ ہے کہ جوزف کونریڈ ایک پکا نسل پرست تھا۔ یہ بات کہ اس کی تحریروں پر لکھی جانے والی تنقید میں اس حقیقت کو پوشیدہ رکھنے کی مسلسل کوشش کی جاتی رہی ہے، صرف اس وجہ سے ممکن ہو سکی ہے کہ گورے لوگوں کی افریقہ کی جانب نسل پرستی ایک ایسا عام فعل ہے کہ اس کا وجود کسی کو پریشان نہیں کرتا۔ ''قلب ظلمات'' کے طالبعلم آپ کو اکثر یہ بتائیں گے کہ کونریڈ کا سروکار دراصل افریقہ سے اتنا نہیں جتنا ایک یورپی باشندے کے دماغ کے اس انتشار سے ہے جو تنہائی اور بیماری کے نتیجے میں پیدا ہو رہا ہے۔ وہ آپ کے لیے اس بات کی نشان دہی کریں گے کہ کونریڈ تو بلکہ افریقہ کے دیسی باشندوں کی بہ نسبت یورپی افراد کے ساتھ زیادہ سفا کی کا رویہ اختیار کرتا ہے۔ پچھلے سال اسکاٹ لینڈ میں کونریڈ کے ایک طالب علم نے مجھ سے کہا کہ اس ناول میں افریقہ کی حیثیت محض ایک پس منظر سے زیادہ نہیں جس کے مقابل کرٹز کی ذہنی تخریب رونما ہوتی ہے۔

ضمنی طور پر یہ بھی میرے اعتراض کا ایک حصہ ہے: افریقہ محض ایک محل وقوع، ایک پس منظر کے طور پر، جس کا مطلب ہے افریقہ کے انسانی پہلو کا مکمل خاتمہ۔ افریقہ، انسانیت کے کسی قابل

شناخت شابے سے یکسر محروم محض ایک مابعد الطبیعاتی میدان جنگ، جہاں ایک سیلانی یورپی باشندہ اپنی جان کا خطرہ مول لے کر داخل ہوتا ہے۔ کیا کسی کو اس مہمل اور کج روتفاخر کے وجود کا احساس نہیں ہوتا جو محض ایسے ایک حقیر یورپی شخص کے ذہنی انتشار کا منظر دکھانے کے لیے افریقہ کو اسٹیج کے ساز و سامان کی سطح پر کھینچ لاتا ہے؟ لیکن یہ بھی اصل سوال نہیں ہے۔ اصل سوال افریقہ اور افریقیوں کو انسانیت کے درجے سے محروم کر دینے کے اس عمل کا ہے جو اس قدیم رویے کے زیرِ اثر جاری رہا ہے اور آج بھی جاری ہے۔ اور اصل سوال یہ ہے کہ آیا ایک ایسا ناول جو اس عمل کا جشن مناتا ہو، جو انسانی نسل کے ایک پورے حصے کو شخصی خصوصیات سے محروم کر دے، فن کا شاہپارہ کہلانے کا مستحق ہو سکتا ہے؟ میرا جواب ہے: نہیں، کبھی نہیں۔ میں کونریڈ کی ہنرمندی سے منکر نہیں ہوں بلکہ ''قلب ظلمات'' میں بھی کچھ یادگار پیرے اور لمحے مل جائیں گے:

> ''دریا کی پھیلاوٹیں ہمارے سامنے کھلتی اور پیچھے سمٹتی جاتی تھیں۔ جیسے ہماری واپسی کی راہ مسدود کرنے کی غرض سے جنگل بڑے آرام سے قدم بڑھا کر دریا کے آر پار آ کھڑا ہوا ہو۔''

اس ناول میں یورپی کرداروں کے دماغوں کی چھان بین بھی اکثر گہرائی اور بصیرت کا ثبوت دیتی ہے۔ لیکن یہ سب زاویے پچھلے پچاس سالوں میں ضرورت سے زیادہ زیرِ بحث آ چکے ہیں۔ تاہم کونریڈ کی کھلم کھلا نسل پرستی کی تنقید ابھی تک ندارد ہے۔ مگر اب آخر کار اس کا وقت آ پہنچا ہے۔

کونریڈ ۱۸۵۷ء میں پیدا ہوا تھا، اور یہ وہی سال ہے جب انگلستانی کلیسا کے مبلغ میرے لوگوں کے درمیان نائیجریا میں آنا شروع ہوئے تھے۔ یقیناً یہ کونریڈ کی غلطی نہیں ہے کہ وہ ایسے وقت میں پیدا ہوا جب سیاہ فام انسانوں کی شہرت بہت ہی پستی پر تھی۔ لیکن اس قسم کی بہت رعاتیوں کے بعد بھی کہ اس پر اس کے ہم عصروں کے تعصب کا اثر ایک ممکن بات ہے، ہمیں اس کے اپنے رویے میں کالے لوگوں کی جانب ایک ایسی سرد مہری ملتی ہے جس کی وضاحت اس کی عجیب نفسیات ہی کر سکتی ہے۔ کسی کالے شخص سے پہلی بار سامنا ہونے کے بارے میں اس کا اپنا بیان اس کا انکشاف کرتا ہے:

> ''ایک لمبے چوڑے نر حبشی نے، جس سے میرا آمنا سامنا ہائٹی میں ہوا تھا، انسانی حیوان

کے وجود میں ظاہر ہونے والے اندھے غضب ناک اور غیر عقلی طیش کی تجسیم کی صورت اختیار کر لی ہے جو مرتے دم تک قائم رہے گی۔ میں اس حبشی کو اس کے بعد کئی سال تک خوابوں میں دیکھتا رہا۔''

اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ کونریڈ کو حبشیوں (niggers) کے ساتھ کوئی نہ کوئی مسئلہ ضرور درپیش تھا۔ اس کا اس لفظ ''نگر'' سے بے اعتدال شغف ہی کسی ماہرِ نفسیات کے لیے ایک دلچسپ موضوع بننے کے لائق ہے۔ کبھی کبھی کالے پن کے تصور پر اس کا اڑ ہی جانا بھی اتنا ہی دلچسپ معلوم ہوتا ہے، جس کی مثال اس مختصر خاکے میں ملتی ہے: ''ایک کالی شکل اٹھی اور لمبے کالے بازو ہلاتی، لمبی کالی ٹانگوں پر چلتی ہوئی، دہک کے آگے سے گزری''، کہ کہیں ہم یہ توقع نہ کر بیٹھیں کہ کالی ٹانگوں پر چلنے والی یہ کالی شکل سفید بازو ہلانا شروع کر دے گی! کیا کیا جائے، کونریڈ کا جنون اتنا ہی لاانتہا ہے۔

پُرلطف بات تو یہ ہے کہ کونریڈ اپنے مضمون A personal Record میں ہائٹی کے نر حبشی (buck nigger) کا متوازی خاکہ پیش کرتا ہے۔ کونریڈ سولہ سال کی عمر میں پہلی دفعہ یورپ میں ایک انگریز سے ملا۔ وہ اسے ''میرا یادگار انگریز'' کہتا ہے اور اسے کچھ اس انداز میں بیان کرتا ہے:

> ''[اس کی] ننگی پنڈلیاں لوگوں کی نگاہ میں تھیں۔۔۔ اپنی سنگ مرمر کی سی ہمواری اور ہاتھی دانت کی سی ملائمت سے دیکھنے والوں کو خیرہ کر رہی تھیں۔۔۔ مردوں کی دنیا پر ایک بلند و بالا، اطمینان کی سی روشنی۔۔۔ اس کے چہرے کو۔۔۔ اور فتح مند آنکھوں کو چمکائے ہوئے تھی۔ اس نے گزرتے ہوئے بڑے مضبوط، چمکدار دانتوں والی مسکراہٹ تجسّس بھری، دوستانہ چمک کے ساتھ مجھ پر ڈالی۔۔۔ اس کی سفید پنڈلیاں ایک زوردار ادا سے چمکیں۔''

غیر صاحبِ عقل محبّت اور نفرت دونوں اس سے باصلاحیت، دکھی انسان کے دل میں ایک دوسرے سے دھکم پیل کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ لیکن جہاں غیر صاحبِ عقل محبّت زیادہ سے زیادہ آدمی سے بے وقوفی کی حرکتیں کرواتی ہے، غیر صاحبِ عقل نفرت ایک پورے گروہ کی زندگی کو خطرے میں ڈال سکتی ہے۔ قدرتی طور پر کونریڈ تحلیل نفسی کے ماہر نقادوں کا خواب ہے۔ شاید برنارڈ سی میئر (Bernard C. Meyer) نے اس پر سب سے زیادہ تفصیلی کام کیا ہے۔ اپنی طویل کتاب میں ڈاکٹر میئر نے کونریڈ کی تحریروں کی وضاحت کرنے کی غرض سے ہر ممکن (اور کبھی کبھی ناممکن) سراغ

کا تعاقب کیا ہے۔ مثال کے طور پر وہ کونریڈ کی تحریروں میں بالوں اور حجامت کی معنویت تک پر تفصیل سے گفتگو کرتا ہے۔ اس کے باوجود اس کی کتاب میں کونریڈ کے کالوں کی جانب رویے کے بارے میں ایک لفظ تک نہیں ملتا۔ یہاں تک کہ کونریڈ کی یہود دشمنی سے متعلق بحث بھی ڈاکٹر میئر کے ذہن میں وہ دوسرے تاریک اور دھماکا خیز خیالات پیدا کرنے میں ناکام رہی۔ اس سے صرف ایک ہی نتیجہ نکلتا ہے کہ مغربی ماہر نفسیات ایسے نسلی تعصّب کو بالکل حسب معمول چیز سمجھتے ہیں جس کا مظاہرہ کونریڈ نے کیا ہے، حالانکہ فرانز فینن کی انتہائی اہم تحقیق جو اس نے فرانسیسی الجزائر کے نفسیاتی ہسپتالوں میں انجام دی، ہمارے سامنے ہے۔

کونریڈ کے خواہ جو بھی مسائل رہے ہوں، آپ کہہ سکتے ہیں کہ وہ اب اپنی قبر میں آرام فرما ہے۔ درست۔ مگر افسوس کہ اس کا قلب ظلمات اب بھی ہم کو اپنی بیماری میں جکڑے ہوئے ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ایسی قابلِ مذمت اور ہتک آمیز کتاب کو ابھی تک سنجیدہ استاد ''انگریزی زبان کے آدھ درجن بہترین مختصر ناولوں'' میں شمار کرتے ہیں۔ اور یہی وجہ ہے کہ اس ناول کو امریکی یونیورسٹیوں کے انگریزی ادب کے شعبوں میں بیسویں صدی کے ادب کے نصابوں میں سب سے زیادہ شامل کیا جاتا ہے۔

میں نے اب تک جو کچھ کہا ہے اس پر غالباً دو اعتراض اٹھائے جا سکتے ہیں۔ پہلا اعتراض یہ کہ یہ فکشن کی ذمہ داری نہیں کہ وہ ان لوگوں کو خوش کرتی پھرے جن کے بارے میں لکھی گئی ہے۔ مجھے اس بات سے کوئی اختلاف نہیں۔ لیکن میں لوگوں کو خوش کرنے کی بات نہیں کر رہا۔ میں تو ایک ایسی کتاب کا ذکر کر رہا ہوں جو نہایت ہی بے ہودہ انداز میں ایسے تعصّب اور تحقیر کی نمائش کرتی ہے کہ جس کے نتیجے میں انسانیت کا ایک حصہ ماضی میں ناقابلِ بیان مصائب اور اذیتیں جھیل چکا ہے اور اب بھی جھیل رہا ہے۔ میں ایک ایسی کہانی کا ذکر کر رہا ہوں جس میں سیاہ فام لوگوں کی انسانیت ہی کو مشتبہ بنا دیا گیا ہے۔

دوسرا اعتراض حقائق کی بنیاد پر اٹھایا جا سکتا ہے۔ آخر کار ہم اس بات سے منکر نہیں ہو سکتے کہ کونریڈ نے دریائے کانگو کا سفر ۱۸۹۰ء میں کیا تھا کہ جب میرا باپ خود گود کی عمر کا رہا ہوگا۔ تو میں اس کی موت کے پچاس سال بعد اس کے مشاہدات کو کس طرح جھٹلا سکتا ہوں؟ میرا جواب یہ ہے کہ کسی بھی سمجھ دار آدمی کی طرح میں کسی ایرے غیرے سیاح کی کہانی کو محض اس لیے ماننے کو تیار

نہیں کہ میں نے خود وہ سفر سرانجام نہیں دیا۔ میں کسی شخص کے آنکھوں دیکھے احوال کا بھی اعتبار نہیں کروں گا جبکہ مجھے شک ہو کہ اس شخص کی آنکھیں اس قدر یرقان زدہ ہیں جیسی کونریڈ کی تھیں۔ اور اتفاق سے ہمیں اس بات کا بھی علم ہے کہ کونریڈ، اپنے سوانح نگار برنارڈ ڈسی میئر کے بقول "بہت بدنام حد تک اپنے واقعات غلط درج کرتا ہے۔"

لیکن اس سے بھی زیادہ اہمیت کی حامل بات یہ ہے کہ اگر ہم اس طرف مائل ہوں تو ہمیں بے تحاشا ثبوت کونریڈ کے بیان کردہ وحشیوں سے متعلق مل سکتے ہیں جن کی بنا پر ہم شاید یہ سوچنے پر مجبور ہو جائیں کہ یہ لوگ مارلو اور اس کے تھکے ہوئے گروہ کے ذہنوں کو پراگندہ کرنے کے لیے شرانگیز جنگل میں تحلیل ہونے اور وہاں سے دوبارہ نمودار ہونے کے متواتر کام کے علاوہ اور بھی مشاغل رکھتے تھے۔ کیونکہ جس وقت کونریڈ نے یہ کتاب لکھی اس کے کچھ ہی عرصے بعد اس سے کہیں زیادہ نتیجہ خیز واقعہ یورپ کی مصوری کی دنیا میں پیش آیا۔ مصوری کے ایک برطانوی مؤرخ فرینک ولٹ (Franck Willett) نے اس واقعے کو یوں بیان کیا ہے:

> "پال گوگین (Paul Gaugin) کا تاہیتی جانا ۱۹۰۰ء سے فوراً پہلے اور فوراً بعد کے عشروں میں، جب یورپی مصور نئے فنکارانہ تجربے کی تلاش میں تھے، کسی غیر یورپی تہذیب کی جانب رخ کرنے کا سب سے جرأت مندانہ انفرادی عمل تھا۔ تاہم افریقی آرٹ کا منفرد اثر ۵۔۱۹۰۴ء کے لگ بھگ ہی ظاہر ہونا شروع ہوا۔ اِس کا ایک نمونہ آج بھی قابلِ شناخت ہے۔ یہ ایک مکھوٹا ہے جو ۱۹۰۵ء میں مورس ولامنک (Maurice Vlaminck) کو دیا گیا تھا۔ اس نے تحریر کیا ہے کہ درین (Derain) نے جب اسے دیکھا تو وہ "گنگ" اور "متحیّر" رہ گیا اس نے اسے ولامنک سے خرید لیا اور پکاسو اور ماتیس کو دکھایا اور وہ بھی اسے دیکھ کر بے حد متاثر ہوئے۔ پھر اسے آمبرواز وولار (Ambroise Vollard) نے مستعار لے لیا اور کانسی میں ڈھالا۔۔۔ یوں بیسویں صدی کی مصوری میں انقلاب کا آغاز ہوا۔"

اس اقتباس میں جس مکھوٹے کا ذکر ہے وہ کونریڈ کے دریائے کانگو کے بالکل شمال میں رہنے والے جنگلیوں کا بنایا ہوا تھا۔ ان لوگوں کا ایک نام بھی ہے: وہ فینگ کہلاتے ہیں اور بلاشک و شبہ مجسّمہ سازی کے فن میں دنیا کے بہترین فنکاروں میں سے ہیں۔ جس واقعہ کا ذکر فرینک ولٹ نے

کیا ہے وہ کیوب ازم کے ابتدا کی اور یورپی آرٹ کی زندگی میں، جو توانائی سے مکمل طور پر خالی ہو چکی تھی، تازہ روح کے پھونکے جانے کی نشاندہی کرتا ہے۔

میری اس تمام بحث کا مقصد یہ بتانا ہے کہ کونریڈ کی کانگو کے لوگوں کی تصویر کشی، ایک ایسے وقت پر بھی کہ جب بلجیم کے بادشاہ لیوپولڈ کی انجمنِ تہذیب برائے وسطی افریقہ کی تاخت و تاراج کے ہاتھوں ان کی غلامی اپنے عروج پر تھی انتہائی نامناسب ہے۔

بند ذہن رکھنے والے سیاح اپنے سوا اور چیزوں کے بارے میں ہمیں بہت کم معلومات فراہم کر سکتے ہیں۔ لیکن جن سیاحوں کی آنکھوں پر کونریڈ کی طرح غیروں کے خوف (xenophobia) کی پٹی بندھی ہوئی نہ ہو وہ بھی کافی اندھے پن کا شکار ہو سکتے ہیں۔ یہاں مجھے ذرا اس نقطے سے ہٹنے کی اجازت دیجیے۔ دنیا کے چند نڈر اور عظیم ترین سیاحوں میں سے ایک، مارکو پولو، نے تیرھویں صدی میں بحرِ اوقیانوس سے مشرق بعید کا سفر کیا اور چینی فرمانروا قبلائی خان کے دربار میں بیس سال گزارے۔ وینس واپسی پر اس نے اپنی کتاب Description of the World میں ان لوگوں، جگہوں اور رواجوں کا حال رقم کیا جو اس کے مشاہدے سے گزرتے تھے۔ لیکن اُس کے بیان میں ہمیں کم از کم دو چیزوں کا اخراج ملتا ہے۔ اُس کے ہاں ایک لفظ بھی فنِ طباعت کے سلسلے میں نہیں ملتا جو یورپ میں ابھی ناپید لیکن چین میں اپنے عروج پر تھا۔ یا تو اُس نے فن کا بالکل ہی مشاہدہ نہیں کیا، یا اگر کیا بھی تو وہ سمجھنے سے قاصر رہا کہ یورپ کو اس کا کیا فائدہ ہو سکتا ہے۔ جو بھی کارن ہو یورپ کو ابھی گٹن برگ (Gutenberg) کے ظہور کا سو سال تک مزید انتظار کرنا تھا۔ لیکن اس سے بھی زیادہ حیران کن بات مارکو پولو کے بیان سے دیوارِ چین کا اخراج ہے، جو کہ چار ہزار میل لمبی ہے، اور اس کے زمانے ہی میں ایک ہزار سال پرانی ہو چکی تھی۔ عین ممکن ہے کہ یہ اس کی نظر سے نہ گزری ہو؛ لیکن دیوارِ چین آدمی کا بنایا ہوا واحد تعمیراتی نمونہ ہے جو چاند سے بھی نظر آتا ہے۔ بے شک سیاح بھی اندھے ہو سکتے ہیں۔

جیسا کہ میں نے پہلے کہا، کونریڈ افریقہ کے اس تصور کا موجد نہیں ہے جو ہمیں اس کے ناول میں ملتا ہے۔ مغربی تخیّل میں یہی تصورِ افریقہ کا غالب عکس تھا اور اب تک ہے، اور کونریڈ نے فقط اپنے ذہن کی خاص صلاحیتیں اس تصور کی خدمت کے لیے وقف کیں۔ مغرب کچھ وجوہات کی بنا پر، جن کا قریبی نفسیاتی مطالعہ شاید ضروری ہے، اپنی تہذیب کی فنا پذیری کے بارے میں گہرے اضطراب کا شکار ہے اور وہ ہر وقت اس بات کی ضرورت محسوس کرتا رہتا ہے کہ اس کا موازنہ افریقہ

سے کرتا رہے۔ اگر تہذیب کی راہ پر آگے بڑھتا ہوا یورپ وقفے وقفے سے مڑ کر اپنے قدیم وحشی پن کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے افریقہ پر نظر ڈالتا رہے تو بڑے یقین اور احساس کے ساتھ کہہ سکتا ہے: خدا کی شان ہے کہ میں اس مقام پر ہوں۔ یورپ کے لیے افریقہ کی وہی حیثیت ہے جو ڈورین گرے کے لیے اس کی تصویر کی تھی۔۔۔ ایک بار بردار جس پر اس کا مالک اپنی تمام جسمانی اور اخلاقی بدہیئتوں کا بوجھ لاد دیتا ہے تاکہ سیدھی پشت اور تنی ہوئی گردن کے ساتھ آگے بڑھ سکے۔ نتیجتاً افریقہ کو بھی اسی طرح نظروں سے اوجھل رکھنا ضروری ہے جس طرح ڈورین گرے کی تصویر کو، تاکہ انسانیت کی مخدوش سالمیت کو برقرار رکھا جا سکے۔ افریقہ سے دور رہو ورنہ! ''قلبِ ظلمات'' کے مسٹر کرٹز کو بھی اس نصیحت پر کان دھرنا چاہیے تھا تاکہ اس کے دل کی خوں آشام دہشت نا کی اپنے کھونٹے سے بندھی اپنے مقام پر رہتی۔ لیکن اس نے احمقانہ طور پر خود کو جنگل کی ناقابلِ مزاحمت وحشی پکار کی ترغیب کا شکار ہو جانے دیا، اور لو دیکھو! ظلمت نے اسے پا لیا۔

میں نے اپنے ذہن میں اس مضمون کا جو اولین خاکہ بنایا تھا اس میں اس کا اختتام ایک مناسب طور پر مثبت اور خوشگوار انداز سے کرنے کا ارادہ کیا تھا، مثلاً میں افریقی اور مغربی تہذیب دونوں سے واقفیت رکھنے کے باعث یہ تجویز کر سکتا تھا کہ اگر یورپ اپنے ذہن کو قدیم تعصّبات سے آزاد کرا لے اور افریقہ پر مسخ کر دینے والی دھند اور گھٹیا مفروضات میں سے نظر ڈالنے کے بجائے اسے ایک ایسے براعظم کے طور پر دیکھنا شروع کرے جہاں انسان بستے ہیں۔۔۔ جو فرشتے نہیں ہیں لیکن یقیناً ''کچی پکی روحیں'' بھی نہیں۔۔۔ صرف لوگ، جو اکثر نہایت باصلاحیت ہیں اور بیشتر زندگی اور معاشرے سے اپنے معاملات میں حیران کن حد تک کامیاب بھی، تو یہ اس کے لیے خاصا مفید ثابت ہو سکتا ہے۔ لیکن جب میں نے ایک ہی رنگ پر منجمد اس عکس کے بارے میں، اور اس کی گرفت اور بے تحاشا پھیلاؤ کے بارے میں، اور جس دانستہ ہٹیلے پن سے مغرب نے اسے اپنے سینے سے لگا رکھا ہے اس کے بارے میں مزید غور کیا؛ جب میں نے مغرب کے سینما، ٹیلی وژن اور اخبارات کے بارے میں، اسکولوں میں اور اسکولوں کے باہر پڑھی جانے والی کتابوں کے بارے میں ان گرجا گھروں کے بارے میں سوچا جہاں خالی بینچوں کے سامنے افریقہ کے بے دین لوگوں کے لیے امداد بھیجنے کی ضرورت جتائی جاتی ہے، تو مجھے احساس ہوا کہ اس طرح کی سہل امید پرستی ممکن نہیں ہے اور یہ کہ یورپ کو اس بات کی رشوت دی جائے کہ وہ افریقہ کے بارے میں اپنا سوچنے کا انداز ٹھیک کرے،

بالکل غلط بات معلوم ہوئی۔ آخر کسی گھٹیا خیال کا ترک کیا جانا خود ہی اس بات کا انعام ہونا چاہیے۔ اگر چہ میں نے مغرب کے تصور افریقہ کی خصوصیت بیان کرنے کے لیے ''دانستہ'' کا لفظ کئی جگہ استعمال کیا ہے، لیکن یہ عین ممکن ہے کہ جو کچھ اس وقت ہو رہا ہے وہ سوچی سمجھی کینہ پروری کے بجائے خود کار ردعمل سے زیادہ قربت رکھتا ہو اس سے صورت حال بہتر نہیں بلکہ بدتر نظر آتی ہے۔

''کرسچین سائنس مانیٹر'' نے (جو دوسرے اخباروں کی نسبت قدرے روشن دماغ ہے) ایک دفعہ اپنے مدیر تعلیم کا تحریر کردہ ایک مضمون چھاپا جس کا موضوع یہ تھا کہ جو بچے گھر میں ایک زبان اور اسکول میں دوسری زبان بولتے ہیں ان کو سیکھنے کے عمل میں اور نفسیاتی طور پر کن سنگین مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ مضمون کا دائرہ بہت وسیع تھا کہ اس میں امریکہ میں ہسپانوی بولنے والے بچوں، جرمنی میں اطالوی بولنے والے مزدوروں کے بچوں اور ملیشیا میں چار زبانوں کے رواج کا ذکر بھی شامل تھا۔ اور اس تمام ذکر میں مضمون کی بحث واضح طور پر صرف زبان کے بارے تھی۔ لیکن پھر اچانک نہ جانے کہاں سے یہ الفاظ نمودار ہوئے:

> ''لندن میں بہت بڑی تعداد میں مہاجر بچوں کی آمد ہو رہی ہے جو ہندوستانی یا نائیجرین بولیاں یا دوسری آبائی زبانیں بولتے ہیں۔''

میرے خیال میں اس ذکر میں ''بولیوں'' کے لفظ کا استعمال جو کہ تکنیکی نقطۂ نگاہ سے غلط ہے، ایک ایسا تقریباً خود کار ردعمل ہے جو نفس مضمون کو نیچے افریقہ اور ہندوستان کی سطح تک لانے میں لکھنے والے کی جبلی خواہش کا نتیجہ ہے۔ اس خواہش کو ہم کونریڈ کے اس فیصلے سے مشابہ قرار دے سکتے ہیں کہ اس نے اپنی ''کچی پکی روحوں'' کو زبان دینے سے گریز کیا۔ زبان ان بندوں کی اوقات سے بہت بڑھ کر ہے۔ سو انہیں بولیاں بخش دیتے ہیں!

اس سلسلے میں بہت سا تشدد نہ صرف نفرت زدہ لوگوں سے کیا جانا ناگزیر ہے بلکہ لفظوں سے بھی، جو ممکنہ تدارک کے اہم ترین اوزار ہو سکتے ہیں۔ ''کرسچین سائنس مانیٹر'' کے استعمال کردہ کلمے ''آبائی زبانوں'' پر ذرا غور فرمائیے۔ یقینی طور پر لندن میں اگر کسی آبائی زبان کا وجود ہے تو وہ صرف کاکنی انگریزی ہی ہو سکتی ہے۔ لیکن ہمارے مضمون نگار کی مراد اس کلمے سے کچھ اور ہی ہے۔۔۔ کوئی ایسی چیز جو ہندوستانیوں اور افریقیوں کی نکالی ہوئی آوازوں کو بیان کر سکے!

اگر چہ تدارک کا کام جس کا کیا جانا ضروری ہے جوئے شیر لانے کے برابر محسوس ہوتا ہے،

میرا یقین ہے کہ یہ دیر آید درست آید کی مثال ہے۔۔۔کونریڈ نے نو آبادیاتی لوٹ کھسوٹ کی معصیت کو دیکھا اور اس کی شدید مذمت کی مگر وہ نسل پرستی کے وجود سے عجیب طور پر بے خبر رہا، جبکہ یہی وہ پتھر تھا جس پر نو آبادیاتی لوٹ کھسوٹ نے اپنے دانت تیز کیے تھے۔لیکن وہ لوگ جو نسلی تعصّب اور انسانی درجے سے محرومی کے گھاؤ کئی صدیوں تک جھیلتے رہے ہیں اس بات کا کسی بھی سرسری گزرنے والے سیاح سے بہتر شعور رکھتے ہیں خواہ وہ سیاح کونریڈ کی سی منفرد صلاحیتوں سے ہی مالا مال کیوں نہ ہو۔

○○○

(مشمولہ 'قلبِ ظلمات'، از جوزف کونریڈ، مترجم: محمد سلیم الرحمٰن، آج، کراچی، ۲۰۰۱ء)

'بکھرتی دنیا' کا مابعد نو آبادیاتی مطالعہ

ڈاکٹر شوچی اگراول / انوار الحق

Chinua Achebe کے کالج کے زمانے کے تخلیقی کام نے اُس کی نائیجیریا کی مقامی ثقافتوں میں دل چسپی میں اضافہ کر دیا۔ اُس نے نائیجیریا کے ایک بڑے گاؤں Ogidi میں پرورش پائی۔ اُس کے والد ایک مشنری اسکول میں اُستاد تھے۔ اُس نے وہاں رہ کر Igbo لوگوں کے عیسائی مذہب کے فوائد و نقصانات کا براہ راست مشاہدہ کیا۔ ۱۹۵۰ء کی دہائی میں ایک نئی اور دل چسپ ادبی تحریک پھلنا پھولنا شروع ہوئی۔ نائیجیریا کی مقامی روایات کو بنیاد بنا کر اس تحریک نے یورپ کی ادبی ہیئتوں کو اِس امید کے ساتھ تقویت دی کہ یوں انگریزی زبان میں ایسا ادب تخلیق ہوگا جسے شک اور مغالطے سے بالاتر ہو کر افریقی قرار دیا جا سکے گا۔ Things Fall Apart کا شمار بیسویں صدی کی افریقی فکشن کے شاہ کاروں میں کیا جاتا ہے۔ Things Fall Apart کا منظر نامہ ۱۸۹۰ء کی دہائی کا ہے جب سفید فام باشندہ نائیجیریا آیا۔ یہ ناول کسی حد تک یورپین ادب کی اُس وسیع روایت کے ردِعمل میں لکھا گیا ہے۔ جس میں افریقی باشندوں کو ازمنہ اولیٰ کے کند ذہن وحشی ظاہر کیا جاتا ہے۔

Achebe، Igbo کے لوگوں کو عظیم معاشرتی اداروں کا مالک قرار دیتا ہے۔ اُن کا کلچر بہت زرخیز اور مہذب ہے، جس میں ایسی روایات اور قوانین پائے جاتے ہیں جو انصاف اور برابری پر زور دیتے ہیں۔ لوگوں پر کوئی بادشاہ یا مطلق العنان حکمران حکمرانی نہیں کرتا تھا بلکہ وہاں ایک سادہ جمہوری نظام رائج تھا، جس میں تمام مرد جمع ہو کر متفقہ فیصلہ کیا کرتے تھے۔ اِس کے برعکس یورپی اقوام جو اکثر ساری دنیا میں جمہوری اداروں کے قیام کا دعویٰ کرتی ہیں، انھوں نے ہمیشہ Umufia میں ہونے والے اِن قبائلی اجتماعات کو بالجبر روکنے کی کوشش کی۔ Igbo کے لوگ اپنی اعلیٰ درجے کی

معاشرتی حرکت پذیری پر بھی فخر محسوس کرتے ہیں۔ وہاں کے مردوں کو والدین کی دولت کی بنیاد پر نہیں پرکھا جاتا۔ Achebe اصرار کرتا ہے کہ Igbo کے تمام آزاد مرد اعلیٰ عہدہ حاصل کر سکتے ہیں۔

Achebe، Igbo معاشرے کی ناانصافیوں کو بیان کرنے سے بھی نہیں ہچکچاتا۔ کم و بیش اسی عہد کے وکٹورین انگلستان کی طرح Igbo بھی قبائلی طرز کا معاشرہ تھا۔ یہاں رہنے والے جڑواں بچوں کی پیدائش سے بہت خوفزدہ رہتے تھے اور پیدائش کے فوراً بعد وہ اُنھیں مرنے کے لیے پھینک دیتے تھے۔ وہ تشدد سے ناآشنا نہیں تھے۔ اگرچہ جس طرح کا جنگ و جدل یورپ میں ہوا اِس کا انھیں قطعی ادراک نہیں تھا۔

Chinua Achebe کے ناولوں کا فوری موضوع یورپی اور افریقی تہذیبوں کے ملاپ کا الم ناک انجام ہے۔ اُس کے ناول اُن معاشرتی اور نفسیاتی تنازعات پر بحث کرتے ہیں جو سفید فام لوگوں کے کلچر کے آزاد منش افریقی معاشرے پر حملہ آور ہونے کے نتیجے میں پیدا ہوئے ان ناولوں نے اس ملاپ کے نتیجے میں افریقی شعور نے پیدا ہونے والی افراتفری کو بھی موضوع بنایا۔ Things Fall Apart کا مرکزی خیال برطانیہ کی افریقہ کی نوآبادکاری اور اُس کے نتیجے میں افریقی قبائل کی زندگیوں میں پیدا ہونے والی منفی اور پرتشدد تبدیلیاں ہیں۔

نوآبادکاری کے ساتھ مشنریوں کی آمد بھی ہوئی، جن کا بنیادی مقصد عیسائیت کے پیغام کو پھیلانا اور مقامی لوگوں کے مذہب کو تبدیل کرنا تھا۔ یہ مشنری بالآخر قبیلے میں مضبوطی سے قدم جما لیتے ہیں۔ قبیلہ انھیں حکومت کرنے اور اُن کی عدالت کو انصاف کی فراہمی کی اجازت دے کر مقامی لوگوں کی مغربی طرز پر زندگی بسر کرنے کی آموزش میں حصہ دار بن جاتا ہے۔ Achebe قبیلہ میں پائے جانے والے توہمات اور ظلم و ستم سے صرفِ نظر نہیں کرتا۔ اُس کے خیال میں اسی وجہ سے قبیلے کی ٹوٹ پھوٹ اور شکست و ریخت کا راستہ کھلا۔ ہزاروں سال سے اچھوتا اور پاک قبائلی وجود Okonkwo کی سات سالہ جلاوطنی سے واپسی پر اُس کے لیے ناقابلِ شناخت بن گیا۔ اُس کے ساتھی قبائلی افراد بھی اُسے پہچاننے کے لیے تیار نہیں ہیں۔ اِس کے برعکس ''نیا مذہب، حکومت اور تجارتی مراکز کافی حد تک لوگوں کے دل و دماغ پر چھائے ہوئے ہیں.....وہ کسی اور چیز کے متعلق بہت کم سوچتے یا بات کرتے اور Okonkwo کی واپسی کے متعلق تو بالکل بھی نہیں۔'' وہ یورپی قارئین پر نائیجیریا کی ثقافت کو مسلّط کرنے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ وہ اسی بات کی نوآبادیاتی منصوبہ میں مخالفت کرتا ہے یعنی

نائیجیریا کے متامل قبیلے پر یورپی کلچر کا مسلّط کیے جانا۔ مشنری قبائلیوں میں اپنے رابطہ کاروں کے ساتھ گھل مل جاتے اور انھیں کہتے کہ وہ پتھر کے جھوٹے خداؤں کی عبادت کرتے ہیں۔ ہزاروں سال سے اِن خداؤں کی عبادت کرنے والے مقامی افراد کو سفید فام باشندوں نے عملاً حکم دینا شروع کر دیا کہ ''وہ اپنی غلیظ عادتوں اور جھوٹے خداؤں کو چھوڑ دیں۔''

نو آبادیاتی ادب میں پیش کیے جانے والے ایسے رویّے افریقہ کے متعلّق ہمارے ادراک میں اِس قدر جڑ پکڑ چکے ہیں کہ ناول کے اختتام پر ظاہر ہونے والا ضلعی کمشنر بیشتر قارئین کو مانوس محسوس ہوتا ہے۔ وہ مغرور اور افریقی ''وحشیوں'' سے نفرت کرتا ہے۔ وہ Igbo طرزِ زندگی کی تازگی اور پیچیدگی سے قطعی ناواقف ہے لیکن اِس کے باوجود اُس کے رویہ میں افریقہ کی خاکہ کشی کی گونج سنائی دیتی ہے۔ Achebe کی Igbo خاکہ کشی کے بعد اِس ضلعی کمشنر کا رویہ کھوکھلا اور وحشیانہ محسوس ہوتا ہے۔ جملہ معترضہ Achebe کے اہم ترین اوزاروں میں شامل ہے۔ اگرچہ ناول کی مرکزی کہانی Okonkwo کا المیہ ہے لیکن Achebe کہانی میں اصل موضوع سے گریز کرتے ہوئے حکایات اور ثانوی واقعات کو بیان کرتا ہے ناول ایک ڈاکومنٹری کی طرح ہے لیکن Achebe کا بھرپور اسلوب اِسے بشریات کا متن بننے سے بچاتا ہے۔ ہمیں Igbo لوگوں کی زندگی اپنی آنکھوں سے دیکھنے کا موقع ملتا ہے جب وہ لوگ اپنی زندگی میں آنے والی چھٹیاں، اہم دن اور مذہبی رسومات مناتے ہیں۔

یہ ناول افریقیوں کی، کی گئی یورپی خاکہ کشی کے نقصانات کی تلافی کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن نقصان کی تلافی صرف یادداشت کے سہارے ہی ہو سکتی تھی کیونکہ جب Achebe پیدا ہوا اُس وقت تک سفید فام باشندوں نے مقامی کلچر کے کئی پہلوؤں کو مکمل طور پر تباہ کر دیا تھا۔ Achebe نے Igbo کی طرزِ زندگی کی تفصیلات کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ ناول اُن کی موسیقی، رقص اور گفتگو کے خوب صورت اور متاثر کُن نمونے پیش کرتا ہے؛ ''ضرب الامثال Palm کے تیل جیسی ہوتی ہیں جن کے ذریعے الفاظ کو کھایا جاتا ہے۔''

ناول کی واقعہ نگاری کے دوران بہت سی دل چسپ اور بامعنی ضرب الامثال کو شامل کیا گیا ہے۔ مثلاً: ''سورج جھک کر کسی کے پیچھے چھپنے والوں سے پہلے اُن لوگوں پر چمکتا ہے جن کے پیچھے وہ لوگ چھپے ہوتے ہیں''، ''مینڈک دِن کے وقت بلا وجہ نہیں بھاگتا''، ''Eneke پرندہ چہچہاتا

ہے کہ انسان نے ٹہنی پر بیٹھے بغیر اُڑنا سیکھ لیا ہے'' اور ''چھپکلی نے Eroko درخت سے چھلانگ لگا کر کہا کہ اگر اِس کارنامے پر کسی نے اُس کی تعریف نہ کی تو وہ یہ کام خود کر لے گی'' وغیرہ۔

قاری کو زرعی نمونوں سے بھی مطلع کیا جاتا ہے مثلاً ہفتۂ امن، خشک سالی کے بعد شکر قندی کی کاشت کاری، Harmattan (مغربی افریقہ کے ساحل پر دسمبر اور فروری کے درمیان اُٹھنے والی آندھی) اور خرنوب کے دل پذیر ذائقے۔ بیماریوں کے لیے بھی ہربل اور نفسیاتی علاج کی طبی امداد فراہم کی جاتی ہیں۔ Ezinma کو اُس وقت خطرے سے باہر سمجھا گیا جب طبی امداد فراہم کرنے والے ایک شخص کو Iyi-Uwa نامی جڑی بوٹی مل گئی لیکن اِس کے بعد جب وہ دوبارہ بیمار پڑ گئی تو Okonkwo نے اُس کے لیے ایک ہربل محلول تجویز کیا جس سے Ezinma کا بخار ٹھیک ہو گیا۔

ناول میں کئی لوک کہانیوں کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ مثلاً: کچھوے اور بلی کی کہانی جو اِس معاشرے اور کلچر کے عجیب و غریب امتیازات اور اِن کہانیوں کی مدرسانہ اہمیت کو اجاگر کرتی ہیں۔ اِن جانوروں کی سادہ کہانیوں کے ذریعے اخلاقی اسباق اور اقدار سکھائی جاتی ہیں۔ شادی کی تقریبات، جنازے کے انتظامات اور خطابات دینے کے طریقوں کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے جس سے قاری کو Igbo کی طرزِ زندگی کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔

مابعد نو آبادیاتی ادب ایسے تصورات اور طور طریقوں کا متنوع نیٹ ورک ہے جو لوگوں کے نو آبادیاتی تجربات کی جانچ پڑتال کر کے اُن کا تنقیدی جائزہ لیتا ہے اور اِن تجربات کو دوبارہ بیان کرتا ہے۔ معروف ترین مابعد نو آبادیاتی نظریہ سازوں میں ایڈورڈ سعید بھی شامل ہے جس نے مغرب کے مشرق اور مشرقِ وسطیٰ میں مسلم دنیا کے ساتھ تجارتی روابط کے پسِ پردہ اُن کے صدیوں پرانے استحصالی منصوبے کا پردہ فاش کیا۔

Things Fall Apart بلا شبہ بین الثقافتی تنازع اور اِس کے انسانیت پر پڑنے والے اثرات کا کلاسیکی مطالعہ ہے، جب ایک استحصالی ثقافت اور تہذیب اپنے غرور اور نسلی تعصّب کی بنیاد پر دوسری ثقافت اور تہذیب پر حملہ آور ہوتی ہے۔ ایک قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ Umuofia قبیلہ میں کوئی بادشاہ یا سردار نہیں تھا بلکہ وہاں ایک جمہوری اور قابل حکومت قائم تھی۔ حملہ آوروں نے اِس بات کو نظر انداز کر دیا۔ مغربی معیارات اِس بات پر زور دیتے ہیں کہ ہر قوم کو ایسے رہنما کی ضرورت ہوتی ہے جو اپنی ذمہ داریاں نبھائے اور انارکی پھیلنے سے روکے۔ وہاں عدالتوں نے سفید فام

باشندوں کی سزاؤں کو استعمال کیا۔ جس میں کوڑے بازی اور پھانسی کی سزائیں شامل تھیں۔ یہ سزائیں Umuofia کے لیے انتہائی وحشیانہ نوعیت کی تھیں۔ ثقافتوں کے ٹکراؤ کی بنیادی وجہ اِن دونوں ثقافتوں کے درمیان معاشرتی روابط اور ہم آہنگی کی کمی ہے۔ ناول کے اختتام پر بھی ثقافتوں کے مابین تنازع ختم نہیں ہوا کیونکہ نو آبادکار خود مؤرخ بھی تھے۔ چنانچہ وہ کہاوت سچ ثابت ہوئی ''جب تک شیر خود اپنے مورخ پیدا کرتے رہیں گے تب تک شکار کے واقعات میں صرف شکاری کی ہی ستائش کی جائے گی۔'' افریقی تاریخ بھی بے مثل ہے: ''تاریخ نے ساری دنیا کے ساتھ یکساں سلوک نہیں کیا۔ ہمیں اِس بات کو اچھی طرح سمجھنا ہوگا کہ ہم افریقیوں کے طور پر نامانوس حالت میں زندگی بسر کررہے ہیں۔ ہماری تاریخ انگلستان کی تاریخ جیسی نہیں ہے۔''(Jussawala)

ثقافتی تنازعے کی وجہ سے غلط تاریخ لکھی گئی جس کے کردار اِن لوگوں کے خوف سے تخلیق کیے گئے جن کی روداد یں آج بھی تاریخ کے صفحات پر غالب ہیں۔ Achebe نے واضح کردیا کہ اِس ناول کا اصولی مقصد افریقی قارئین کے سامنے اُن کی نو آبادکاری سے قبل ماضی کی ایسی حقیقی خاکہ کشی کرنا ہے جو مغربی مؤرخین کی واقعات کی گھسی پٹی اور مسخ شدہ شکل سے پاک ہو۔

Things Fall Apart کا مرکزی خیال برطانیہ کی افریقہ میں نو آبادکاری اور اِس کے نتیجے میں افریقی قبائل کی زندگیوں میں پیدا ہونے والی منفی اور پُرتشدد تبدیلیاں ہیں۔ نو آبادکاری کے ساتھ مشنریوں کی آمد بھی ہوئی جن کا بنیادی مقصد عیسائیت کے پیغام کو پھیلانا اور مقامی لوگوں کے مذہب کو تبدیل کرنا تھا۔ یہ مشنری بالآخر قبیلے میں مضبوطی سے قدم جما لیتے ہیں۔ قبیلہ انھیں حکومت کرنے اور اُن کی عدالت کو انصاف کی فراہمی کی اجازت دے کر مقامی لوگوں کو مغربی طرز پر زندگی بسر کرنے کی آموزش میں حصہ دار بن جاتا ہے۔ Achebe قبیلے میں پائے جانے والے توہمات اور ظلم وستم سے صرفِ نظر نہیں کرتا۔ اُس کے خیال میں اِسی وجہ سے قبیلے کی ٹوٹ پھوٹ اور شکست و ریخت کا راستہ کھلا۔ یہ مرکزی خیال Okonkwo کے عروج و زوال کی شکل میں بہترین انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ناول میں Okonkwo کو اپنی ثقافت کی بہترین اور بدترین مثال کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ چنانچہ وہ خود شکست و ریخت کا نمونہ بن جاتا ہے۔

قبائلی معاشرے میں قبائلیوں کا باہمی اتحاد اور قبائلیوں کی اپنے سرداروں اور دیوی دیوتاؤں سے فرمانبرداری اہم حیثیت کی حامل ہوتی ہے۔ یہ سب اُس وقت ختم ہوگیا جب اُن میں سے چند

قبائلیوں نے مشنریوں کی جانب سے متعارف کردہ متضاد اقدار کو قبول کرلیا۔ نتیجتاً مغربی خیالات اور مذہب کے لیے دروازے کھل گئے اور استحصال و انجذاب کا آغاز ہوا۔ Okonkwo اُن چند افراد میں سے تھا جس نے اس عمل کی مزاحمت کی اور ناول کے اختتام پر موت کا شکار بنا۔ اُس کا انکار سفید فام باشندوں کی طرزِ زندگی کو اپنانے میں مزاحمت کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ اپنی ثقافت کو بھی مسترد کر دیتا ہے کیونکہ اُس نے خودکشی کر کے اس ثقافت میں بدترین قانون شکنی کا مظاہرہ کیا۔ یہی وجہ ہے کہ اُسے جنگجو شہید کے طور پر دفن نہیں کیا گیا، جس کا وہ حق دار تھا۔ Okonkwo اپنے قبائلی ساتھیوں کو بھی اُن کی بزدلی اور اُس کی مدد نہ کرنے کی وجہ سے مسترد کر دیتا ہے۔

Gerald Moor اپنی کتاب Seven African Writers میں لکھتا ہے کہ Things Fall Apart لکھنے کا بنیادی مقصد ''اپنے قبیلے کی زندگی باز آفرینی کرنا ہے۔ جسے بعد میں سفید فام باشندوں کے رابطے کی وجہ سے اپنے نازک اعتدال سے ڈگمگانا پڑا'' یہ ناول کو سمجھنے کا مرکزی نقطہ ہے۔ قبیلوں کے سفید فام باشندوں سے پہلے رابطے کے بعد ہی قاری محسوس کرتا ہے کہ اُن کی مقامی ثقافت ہمیشہ کے لیے تبدیل ہو گئی ہے۔ لیکن اس کے باوجود قاری اِس احساس سے فرار حاصل نہیں کر سکتا کہ Achebe اِتنا تنگ نظر اور تلخ نہیں رہتا جتنا وہ ناول کے ابتداء میں محسوس ہوتا ہے۔ وہ نئے مذاہب اور نئی ثقافتوں کے علوم کی مخالفت نہیں کرتا۔ وہ نئی باتوں کو سمجھنے کے لیے مباحثہ کے حق میں مضبوط دلائل دیتا ہے۔ Things Fall Apart میں مشنری Mr. Brown اور قبائلی سردار Akunna اکثر طویل بحث کرتے ہیں۔ ''اگر چہ اُن دونوں میں سے کوئی بھی ایک دوسرے کا مذہب تبدیل نہ کر سکا.....لیکن اُنھوں نے ایک دوسرے کے مذہبی عقائد سے بہت کچھ سیکھا۔''

Achebe کا مقصد نو آبادکاری سے قبل نائیجیریا کی ثقافت کی یورپی طرزِ زندگی پر برتری کا اظہار کرنا نہیں تھا۔ اُس کا مقصد پیچیدہ افریقی طرزِ زندگی کی سچائی کی وضاحت اور اُس کے وجود کی حقیقت پر ٹھوس حقائق کو بیان کرنا تھا۔ Things Fall Apart میں Achebe واضح کرتا ہے کہ وہ افریقی شناخت کے حوالے سے معذرت خواہانہ رویہ اختیار نہیں کرتا۔ مشنری اور نو آبادکاری منصوبے کی مخالفت کرتے ہوئے Achebe اِس منصوبے کو نہ صرف ''پاگل پن'' قرار دے کر مذاق اور طنز کا نشانہ بناتا ہے بلکہ وہ اِس کے تاریک تر اور مفسدانہ پہلوؤں کو بھی اُجاگر کرتا ہے۔ مشنریوں کو افریقی زندگی کے تمام پہلوؤں کو مکمل طور پر تبدیل کر کے اُسے کسی حد تک یورپی رنگ میں رنگنے کے لیے افریقہ

میں داخلے کی اجازت دی گئی۔ وہ ''قبائلی زندگی کو متحد رکھنے والی رسومات پر اپنی بے توجہی پر فخر کرتے ہیں۔'' مزید براں مشنریوں نے قبیلے کے اندر بھی اختلافات کو ہوا دی۔ یہ اختلاف بنیادی طور پر مذہب تبدیل کرنے والے اور مقامی مذہب والے لوگوں کے درمیان تھا۔

مشنری مذہب تبدیل کرنے والے نئے افراد کی تلاش میں بے رحمی سے سرگرداں تھے۔ مشنریوں کے اِس منصوبے کے لیے داخلی حمایت کا انحصار بھی کافی حد تک تبلیغ میں اُن کی ''کامیابی'' پر تھا جس کی عکاسی مذہب تبدیل کرنے والوں کی تعداد سے ہوتی تھی۔ Things Fall Apart میں Achebe نے مشنریوں کی طرف سے اپنے منصوبوں کی تکمیل کے لیے بلیک میل اور رشوت کے استعمال کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ''سفید فام مشنریوں نے نوجوان عیسائیوں کی تعلیم کے لیے ایک اسکول قائم کیا۔'' اس سے یہی نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ مذہب تبدیل نہ کرنے والوں کو تعلیم حاصل کرنے کے لیے ایسے مواقع فراہم نہیں کیے جاتے تھے۔ نائیجیریا کی ثقافت کی زبانی روایت کو ذہن نشین رکھ کر وہاں کے رہنے والوں کا لکھنا پڑھنا اُن کے لیے بے معنی تصور کیا گیا۔ یہ نائیجیریا کی نو آبادکاری سے قبل اُس کی زبانی ادبی روایت سے انحراف اور اُس کا یورپی ثقافت کی جانب جھکاؤ کا مظہر ہے۔

مذہب تبدیل کرنے والوں کی تعداد میں تیزی سے اضافہ کرنے کے لیے مشنریوں نے اپنی صفوں میں نچلی ذات والوں کو شامل کرنا شروع کر دیا۔ اُنھیں ''afulefu یعنی بے کار، نکمّے اور کھوکھلے انسان کہا جاتا تھا۔'' مشنریوں نے اپنے نظریے میں اِس طرح یورپی عیسائیت کی مساوات پسند فطرت کی نمائش کی ہے۔ اِس کا مقصد یہ ثابت کرنا ہے کہ اُن کی مساوات پسند فطرت وہاں کی قبائلی طرزِ زندگی میں پائی جانے والی سخت گیری اور نسلی تفاخر کی روایات سے قدرے مختلف ہے۔ لیکن Gerald Moor اُن کی اِس فریب کاری کے مختلف پہلوؤں کو اُجاگر کرتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ چھوٹی ذات والے بے کار لوگوں کو مشنریوں نے خاص طور پر اپنا ہدف بنایا کیونکہ یہ لوگ جس گروہ سے تعلق رکھتے ہیں ''وہ دوسرے گروہ کو قابلِ نفرت سمجھتا ہے اور اُسے رفتہ رفتہ کمزور کرنے لگتا ہے۔'' چنانچہ قبیلے کی سماجی زندگی کی اکائی میں مہلک کمزوری کو تلاش کیا گیا۔ Achebe ، Nwofia کی خاکہ کشی کرتے ہوئے مذہب تبدیل کرنے والوں کی باغیانہ خصلت کو بیان کرتا ہے۔ اُس کے خیال میں یہ وہ لوگ ہیں جن کی قبیلے میں کوئی حقیقی جگہ نہیں اور نہ ہی اُن کی وفاداری قبیلے کے ساتھ ہے۔

مشنریوں کے منصوبے کے منفی پہلوؤں کو مزید اُجاگر کرتے ہوئے Achebe تحریر کرتا ہے کہ مذہب تبدیل کرنے والے بھی نئے مذہب کو دل سے تسلیم نہیں کرتے۔ قاری کو قائل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ مذہب تبدیل کرنے والے ہر شخص کے مشنریوں کے ساتھ ''منحوس جنگل'' میں جانے کی محو بالذات پوشیدہ مقاصد ہیں۔ اِس رویے کی دو مثالیں دی گئی ہیں۔ Nwofia عیسائیت کے دینی عقائد سے زیادہ اُس کی ''تبلیغ کے ولولہ انگیز انداز سے متاثر ہے'' اور وہ قبیلے کے ساتھ ذہنی مطابقت بھی نہیں رکھتا۔ Nneka کی بھی مذہب تبدیل کرنے کی الگ وجوہات ہیں۔ قبیلے کی طرف سے اپنے جڑواں بچوں کے دو جوڑوں کے قتل کے بعد جب وہ ایک بار پھر حاملہ ہوگئی تو اپنے نوزائیدہ بچے کو بچانے کے لیے مشنریوں کے پاس چلی گئی۔ اُس کا خاندان بھی ایسی منحوس عورت سے الگ ہو کر مطمئن ہے۔ Achebe کہیں بھی اِس بات کو تسلیم نہیں کرتا کہ مذہب تبدیل کرنے والے بھی عیسائیت کو مکمل طور پر دل سے قبول کرتے ہیں۔

Umuofia کے لوگ سفید فام باشندوں کے بارے میں کوئی ٹھوس رائے قائم کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔ ناول کے اختتام تک اُن کی رائے مبہم رہتی ہے۔ مثلاً وہ سفید فام لوگوں کی تجارت کی قدر و قیمت اور اِس سے آنے والی دولت کو پسند کرتے ہیں۔ یہ تجارتی عزائم غلاموں کا متبادل ڈھونڈنے میں مشنریوں کے کردار کی بھی یاد دہانی کراتے ہیں۔ اِس کے باوجود مقامی لوگ سفید فام لوگوں کی مداخلت اور ضلعی افسر کے ذریعے بالواسطہ حکومت سے سمجھوتہ نہیں کر پاتے۔ شاید اِس ابہام یا غیر یقینی صورتِ حال کی وجہ سفید فام مداخلت کو بیان کرنے کے لیے مناسب زبان کا نہ ہونا ہے۔ نائیجیریا کی نو آبادکاری میں ثقافتوں کے ٹکراؤ کا اِس قدر عمل دخل تھا کہ اِس سے مطابقت پیدا کرنے کے لیے زبان کو بھی تبدیل کرنا پڑا۔ کئی معاملات میں زبان میں ایسی تبدیلیاں مقامی لہجوں اور بولیوں کی خاموشی کا باعث بنیں۔ ناول کے اختتام پر Achebe اِس نکتہ کو موثر انداز میں بیان کرتے ہوئے اصرار کرتا ہے کہ ''ابھی تک اُنھیں وہ زبان نہیں ملی جس سے وہ اپنی ابتلا کو بیان کر سکیں۔'' اور اس مسئلے کو Spivak نے بھی اپنے مضمون ''کیا غلام بولنے کا حق رکھتے ہیں؟'' میں شد و مد کے ساتھ پیش کیا ہے۔

OOO

(مشمولہ 'تناظر'، شمارہ: ۲، گجرات، جولائی تا دسمبر ۲۰۱۲ء)

گالزوردی کے ناول

ڈی۔ایچ لارنس / مظفرّعلی سید

''جون گالزوردی (۱۸٦۷ء۔۱۹۳۳ء) ڈی ایچ لارنس کی سینئیر نسل کے ادیبوں میں ایک ممتاز (اور اشرافی) حیثیت کا مالک تھا۔اس کے ناول، افسانے اور ڈرامے اس کی زندگی میں بے حد مقبول تھے مگر اب شاید صرف برصغیر میں کہیں کہیں نصاب کے طور پر پڑھائے جاتے ہیں۔شروع میں وہ لارنس کی طرف مربیانہ جذبات رکھتا تھا مگر جلد ہی دونوں کے راستے جدا ہو گئے اور ان کی باہمی ناپسندیدگی نمایاں ہونے لگی (اسی بنا پر بعض لوگوں نے لارنس پر ایک ''مخاصمانہ مقالہ'' لکھنے کا الزام لگایا ہے) مگر گالزوردی کے ناولوں کا سلسلہ جو فورسائٹ خاندان کی مختلف نسلوں کے افراد پر لکھا گیا ہے (ایک بے حد مقبول ٹی۔وی سیریل بننے کے باوجود) آہستہ آہستہ کمزور ہوتا چلا جاتا ہے اور لارنس کا مقالہ اسی کمزوری کا تجزیہ کرتا ہے۔پہلا حصہ ''صاحبِ جائیداد'' بڑی حد تک ایک طنزیہ لہجے میں لکھا گیا ہے مگر بعد میں ہر لہجہ برقرار نہیں رہتا اور مصنّف فورسائٹ خاندان کی مفروضہ شرافت و نجابت کا جیسے خود ہی قائل ہو جاتا ہے۔انگریزی ادب کے مشہور مورخ اے سی وارڈ تک کو گالزوردی کے ساتھ پوری ہمدردی کے باوجود یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ وہ سماجی انصاف کا قائل ہونے کے ساتھ ساتھ امیروں اور غریبوں، طاقتوروں اور کمزوردل کے درمیان ایک توازن پیدا کرنا چاہتا تھا۔شاید یہی توازن پیدا کرنے کی شعوری کوشش تھی جس نے لارنس کو گالزوردی کے مفصّل مطالعے اور ایک ناقابلِ تردید تجزیے پر مجبور کیا۔زمانہ حال میں ناول پر شاید ہی کوئی ایسی کتاب لکھی گئی ہو

جس میں اس مقالے کا کوئی نہ کوئی حصہ اقتباس کے طور پر درج نہ ہوا ہو بالخصوص اس کے شروع کے چند پیرے جن میں فکشن کی تنقید کو لارنس نے ایک نیا رخ دیا اور آنے والے ناقدوں کو ناول کے فن اور اس کے معنی و مفہوم کی طرف متوجہ کیا۔''

(مترجم)

نقدِادب کا انتہائی کمال یہ ہے کہ ناقد اپنے احساس کو معقولیت کے ساتھ بیان کر دے۔ وہ احساس جو زیرِنظر کتاب یا مصنف نے اس کے حواس پر مرتب کیا۔ تنقید کبھی سائنس نہیں بن سکتی۔ اوّل تو یہ بہت شخصی چیز ہے۔ دوسرے اس کا تعلق ان اقدار سے ہے جن کو سائنس نظر انداز کرتی ہے۔ یہاں جذبے کی کسوٹی چلتی ہے نہ کہ عقل کی۔ ہم کسی فنی تخلیق پر کوئی محاکمہ یا قضاوت کرتے ہیں تو اس کے اثر کی بنا پر جو ہمارے خالص اور زندہ جذبات پر ہوا ہو، اور کسی بنیاد پر نہیں۔ اسلوب اور ہیئت کے بارے میں ساری اڑان گھائیاں، ادبی کتابوں کی بظاہر سائنسی انداز میں درجہ بندیاں اور نباتیات کی نقل پر ان کی چیر پھاڑ، یہ سب موقع محل کے بغیر مہمل مصطلحات کا ملغوبہ ہی تو ہیں۔

ناقد کے لیے لازم ہے کہ کسی فنی تخلیق کی تاثیر ونفوذ کو اس کی تمام پیچیدگی اور قوت کے ساتھ محسوس کر سکے۔ خود اس کو بھی قوت اور پیچیدگی کا حامل ہونا چاہیے جو کم ہی ناقد ہوتے ہیں۔ کوئی شخص جو فطرتاً پوچ اور غیر شائستہ ہو، پوچ اور غیر شائستہ تنقید کے سوا کیا لکھ سکتا ہے؟ اور ایک ایسا پڑھا لکھا آدمی جس کے جذبات بھی تعلیم یافتہ ہوں، عنقا کی طرح نایاب ہو۔ بالعموم کوئی شخص جس قدر درسی علوم کا فاضل ہوتا ہے اسی قدر جذبات کے معاملے میں گنوار ہوتا ہے۔ اس سے بڑھ کر فنی اور جذباتی طور پر تعلیم یافتہ آدمی کے لیے نیک نیت ہونا بھی ضروری ہے جو کچھ وہ محسوس کرتا ہے اسے تسلیم کرنے کا حوصلہ بھی اس میں ہونا چاہیے۔ ساتھ ساتھ اس میں اتنی لچک بھی ہو کہ محسوس کو معلوم بھی کر سکے۔ لہٰذا میرے نزدیک (انیسویں صدی کے فرانس کا) سینٹ بوہاب بھی ایک عظیم ناقد بننے اور اس کے مقابلے میں میکالے قسم کا آدمی، فطانت کے باوجود تسلی بخش نہیں کیونکہ وہ دیانت دار نہیں۔ جذبات کی حد تک وہ کافی جاندار ہے مگر اپنے محسوسات کے ساتھ بازی گری کرنے لگ جاتا ہے اور جذباتی ردِعمل کے مخلصانہ بیان کی نسبت کوئی عمدہ تاثر پیدا کرنے کو ترجیح دیتا ہے۔ اس میں اتنی دانشورانہ اہلیت تو ضرور ہے کہ جو کچھ محسوس کرتا ہے اس کا درست بیان ہمیں دے سکے مگر اخلاقی حوصلہ نہیں رکھتا۔ ایک ناقد کو جذباتی طور پر جذباتی ہونا چاہیے، رگ رگ میں جاندار، دانشورانہ اہلیت کا

حامل اور بنیادی منطق کا ماہر اور اخلاقی طور پر بے حد دیانت دار۔

اس کے علاوہ مجھے لگتا ہے کہ ایک اچھے ناقد کو یہ بھی چاہیے کہ پڑھنے والے کو چند ایک ایسے معیار فراہم کرے جو اس کے کام آئیں۔ وہ ان معیاروں کو ہر نئی تنقیدی کوشش کے لیے بدل بھی سکتا ہے بشرطیکہ اپنی نیک نیتی کو برقرار رکھ سکے مگر یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ہمارا معیار یہ ہے اور ہم اس کے مطابق محاکمہ کریں گے۔ سینٹ بونے مجموعی طور پر ''بھلے آدمی'' کا معیار قائم کیا۔ وہ تہِ دل سے سمجھتا تھا کہ ''بڑا آدمی'' بھی اصل میں ''بھلا آدمی'' ہوتا ہے۔ انسانی ہمدردی کی وسیع ترین رسائی کے ساتھ یہی معیار اس نے ہر جگہ برقرار رکھنے کی کوشش کی۔ والٹر پیٹر (انیسویں صدی کا جمال پرست ناقد) کا معیار ایک سیاسی یا جمہوری تعصّب سے آلودہ تھا کہ اسے ہر صورت میں کمزور کا ساتھ دینا چاہیے۔ (اٹھارویں صدی کے مورخ) گبن نے ایک خالص اخلاقی معیار آزمایا انفرادی اخلاقی معیار۔

گالزوردی کو دوبارہ پڑھتے ہوئے کم سے کم اس کے بڑے حصے کو کیونکہ سب تو بہت زیادہ ہے ایک معیار کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ حقیقی مرد اور حقیقی عورت کا کوئی تصور جس کے مطابق جملہ فورسائٹ خاندان اور ان کے ہم عصروں کو پرکھا جا سکے۔ آپ ان پر بھلے آدمی والے معیار کے مطابق محاکمہ نہیں کر سکتے نہ خالص فکر والے معیار کے ساتھ نہ بیش بہا خاک نشینوں کے معیار سے نہ انفرادی اخلاق کے معیار سے۔ ان کو تو انسانی وجود کے معیار سے جانچنا پرکھنا ہوگا مگر یہ انسانی وجود آخر کیا ہوتا ہے؟ خود فورسائٹ لوگوں کے ساتھ یہی مصیبت ہے۔ وہ کافی حد تک انسان تو ہیں کیونکہ انسانیت کا کوئی بھی حصہ انسانی ہوتا ہے۔ جیسے فطرت کی کوئی بھی چیز فطری ہوتی ہے۔ تاہم اس خاندان کا کوئی رکن، واقعی اور واضح طور پر انسانی وجود معلوم نہیں ہوتا۔ وہ سب سماجی وجود ہیں اور اس سے ہماری مراد کیا ہے؟

ابھی اس تنقید کے مقصد کے لیے ہمیں طے کرنا ہے کہ سماجی وجود سے، انسانی وجود کے ماسوا ہمارا کیا مطلب ہے؟ اس کی ضرورت یوں پیدا ہوتی ہے کہ یہ فورسائٹ لوگ ہمیں بے اطمینانی کا اور عدم تکمیل کا احساس دلاتے ہیں۔ ہم ان کو انسانی وجود کے طور پر کس لیے تسلیم نہیں کر سکتے؟ کیا ہم ان کو اس زمرے میں نہیں رکھ سکتے جس میں مثلاً (ڈکنس کی) سادہ گیمپ شامل ہے جو طنزیہ انداز میں سوچی گئی ہے یا جین آسٹن کے لوگ جو کافی حد تک سماجی ہیں؟ مسز گیمپ کو، جین آسٹن کے

کرداروں کو حتیٰ کہ (انیسویں صدی کے انگریز ناول نگار اور شاعر) جورج میریڈتھ کے ''خود پرست'' کو بھی انسانی ہستیوں کے طور پر قبول کر سکتے ہیں۔ اُسی زمرے میں جس میں ہم سب شامل ہیں۔ پھر فورسائٹ لوگوں سے ہمارا تنفر کہاں سے پھوٹتا ہے؟ یہ انکار، یہ جذباتی انکار کیونکہ فورسائٹ لوگ بنی نوع انسان کے ساتھ مشخص قرار دیئے جا سکیں؟ ہم جبلی طور پر کیوں محسوس کرتے ہیں کہ وہ ادنیٰ قسم کی مخلوق ہیں؟

یہ اس وجود سے کہ انسانی ہستیوں کے طور پر وہ نوع سے خارج ہو چکے ہیں اور سماجی ہستیوں کی سطح پر گر چکے ہیں، ان ہستیوں کی سطح پر جو نئی تہذیب ہیں وہی مقام رکھتے ہیں جو قدیم تہذیب میں غلاموں کا تھا۔ فردِ بشر ایک عجیب حیوان ہے۔ ہمہ وقت متغیر! مگر آج کی مہلک تبدیلی یہ ہے کہ فردِ بشر، آزاد فرد کی نفسیات سے منحرف ہو کر سماجی فرد کی نفسیات میں سقوط کر جائے بالکل ایسے ہی جیسے ماضی کی مہلک تبدیلی آزاد نفس سے غلام نفس کو سقوط کرنا تھی۔ آزاد اخلاق اور غلام اخلاق، انسانی اخلاق اور سماجی اخلاق، یہ ہیں دائمی اضداد۔

جب کوئی انسان، انسان ہی رہتا ہے، ایک سچا فرد تو اس کے تہہ دل میں ایک خاص طرح کی معصومیت اور سادہ دلی ہوتی ہے جو تجزیے میں مزاحمت کرتی ہے جس کے ساتھ آپ کوئی کاروباری معاملہ نہیں کر سکتے۔ صرف نیک نیتی سے، اپنے تہہ دل میں موجود اسی قسم کی معصومیت اور سادگی کی مدد سے آپ اس کے ساتھ کوئی برتاؤ کر سکتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ انسانی ہستی محض سادہ و معصوم ہے، اپنی حد تک وہ ایک سیانا دنیادار بھی ہے مگر اپنے حقیقی باطن میں وہ ایک فرد سادہ ہے اور پیسہ اس کو چھو کے نہیں گزرا۔ یقیناً پیسہ کسی بھی جیتے جاگتے انسان کے ساتھ بہت دور تک جاتا ہے مگر ایک زندہ فرد کے باطن میں اس کا عمل دخل احساس کی آخری حد سے پہلے ختم ہو جاتا ہے اور آخری برہنہ ذات میں تو اس کو داخل ہونے کی اجازت بھی نہیں ملتی مگر وہ سماجی ہستی کے عین درمیان سے آر پار گزر جاتا ہے اور اس کا اصول حاکم بن جاتا ہے۔ چاہے کوئی کتنا ہی اونچا دعویٰ کرے یا کتنا ہی بڑا ڈھونگ رچا لے۔ چاہے وہ سارا دھن غریبوں میں بانٹ دے، تب بھی وہ اپنے آپ کو بے نقاب کر کے رہے گا، ایک بے بس سماجی ہستی کے طور پر جو بالآخر پیسے کے تول پر تلتی ہے، سماجی اخلاق کے ترازو میں جو غیر انسانی ہے۔

مجھے لگتا ہے کہ انسانی ہستی اپنے شعور کے داخلی اور خارجی حصوں کے درمیان بُری طرح

بٹ کے رہ جائے تو بالآخر اس کے اندر ایک دراڑ سی پڑ جاتی ہے اور یوں اس کی انسانیت محض ایک سماجی ہستی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ جب وہ ضرورت سے زیادہ خارجی حقیقت سے باخبر ہوتا ہے اور خارج کی حقیقی کائنات کے مقابل اپنی تنہائی سے تو اس کا شخص اندر سے تڑخ جاتا ہے۔ اس کا جوہری دائرہ ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے۔ اس کی معصومیت یا سادہ دلی برباد ہو جاتی ہے اور وہ محض ایک ''داخلی خارجی'' حقیقت بن کے رہ جاتا ہے، ایک دولخت چیز جو میخوں سے جوڑی گئی ہو، اور انفرادی یکتائی سے محروم ہو۔

جب تک انسان، سقوط کرنے اور سماجی فرد بننے سے پہلے انسان رہتا ہے تو وہ معصومیت کے ساتھ کائنات کے عظیم دائرہ تسلسل میں خود کو رواں محسوس کرتا ہے اور وہ بٹا ہوا یا کٹا ہوا نہیں ہوتا۔ لوگ اس کے خلاف ہوں، حالات کا طوفان اسے بہالے جانے کو بڑھتا رہے مگر وہ کائنات کے زندہ تسلسل کے ساتھ ہم آہنگ ہوتا ہے۔ اس وحدت سے اس کو جدا نہیں کیا جا سکتا۔ (شیکسپیئر کے) ہیملٹ اور لیئر اِس (وحدت) کو محسوس کرتے ہیں اور اسی طرح (یونانی المیہ کے کردار) ایڈی پس اور فیڈرا بھی۔ یہ وہ آخری اور عمیق احساس ہے جو ایک انسان میں باقی رہتا ہے جب تک کہ وہ انسان ہے۔ یہ (فرانسیسی فلسفی اور ادیب) والتیر جیسے خدا پرست میں بھی اسی طرح ہوتا ہے جیسے ڈارون ایسے سائنس داں میں۔ یہ ناقابلِ فنا جوہر ہر بڑے آدمی میں ہوتا ہے۔ نپولین میں بھی جب تک مادی چیزوں سے مغلوب نہیں کر لیا اور اس نے اسے کھو دیا اور برباد ہو گیا۔ یہ انسانی ہستی کی حقیقی معصومیت اور سادگی ہے۔ زمان و مکان وحیات کے کائناتی تسلسل کے ساتھ یکتائی کی حس جو ایک بڑے آدمی میں بین طور پر موجود ہوتی ہے اور ایک خاص جوہری چنگاری کی صورت میں ہر اس آدمی کے اندر بھی جو آخر تک آزاد ہو۔

اگر انسان اس پراسرار سادہ دل اعتماد کو جو اس کی معصومیت ہے کھو بیٹھے، اگر وہ خارجی معروضی حقیقت کو بہت زیادہ اہمیت دینے لگے اور اپنے فطری معصوم غرور کو ساقط ہو جانے دے تو پھر خارجی مقاصد کا یا مادی سہاروں کا جنون اس پر سوار ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی ضمانت چاہتا ہے اور شاید سب کے لیے ایک کائناتی قسم کا بیمہ۔ اس جبلّت کا مدار خوف پر ہے۔ فرد جب ایک مرتبہ زندہ کائنات کے ساتھ اپنی سادہ یگانگی کو ہاتھ سے کھو بیٹھتا ہے تو خوف کا شکار ہو جاتا ہے اور دولت کے ساتھ اپنی تامین اور ضمانت کی کوشش کرتا ہے۔ اگر وہ نوع پرست ہو تو ہر ایک کی تامین چاہتا ہے اور محسوس کرتا

ہے کہ یہ نہ ہو سکا تو بہت بڑا المیہ ہو جائے گا۔ مگر اپنے آپ کو دولت کے ساتھ پیسے کی مدد سے مادی طور پر محفوظ کرنے کی ساری ضرورت ہی اس حالتِ خوف سے جنم لیتی ہے جس میں وہ انسان گرفتار ہوتا ہے جو زندہ کائنات سے اپنی یگانگی زائل کر چکا ہے جو اپنی مخصوص جوہری معصومیت کو گنوا کر پارہ پارہ ہونے کی پستی میں اتر چکا ہے۔ اس کے لیے مادی نجات ہی اصلی نجات ہے جو نجات ہے وہی خدا ہے لہٰذا پیسہ ہی خدا ہے۔ کبھی کبھی کوئی سماجی ہستی اس خدا کے خلاف بھی بغاوت کر سکتی ہے جیسا کہ گالزوردی کے بہت سے کردار کرتے ہیں مگر اس سے ان کو اپنی معصومیت واپس نہیں ملتی۔ وہ تو بس منفی مادہ پرست ہو جاتے ہیں مثبت مادہ پرست ہونے کی بجائے اور منفی مادہ پرست بھی اسی طرح ایک سماجی ہستی ہوتا ہے جس طرح کوئی دوسرا مادہ پرست کم نہ زیادہ۔ وہ اسی طرح آختہ ہو چکا ہے، بے جان بن چکا ہے، اپنی معصومیت زائل کر دینے کے بعد جو اس کی یگانگی کی چمکتی ہوئی چھوٹی سی چنگاری تھی۔

گالزوردی کی کتابیں پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے جیسے کرۂ ارض پر ایک بھی فردِ بشر باقی نہ بچا ہو۔ یہ سب سماجی ہستیاں ہیں مثبت اور منفی۔ ان کے درمیان ایک بھی آزاد روح موجود نہیں نہ پینڈائس نہ جون فورسائٹ (اپنی تمام انفرادی ہمدردیوں کے باوجود یہ کردار دوسروں کی نسبت کسی قدر کم شقی القلب معلوم ہوتے ہیں مگر اپنے خاندانی مفادات سے جدا نہیں ہو سکتے۔ مترجم) اگر پیسہ ان کی ہستی کو عملی طور پر متعین نہیں کرتا تو منفی طور پر کرتا ہے۔ پیسہ یا جائیداد جو ایک ہی چیز ہے۔ مسز پینڈائس اپنی محبوبیت کے باوجود چاروں طرف سے جائیداد کے گھیرے میں ہے اور سرانجام تو وہ بالکل بھی محبوب نہیں رہتی دغابازی کا حصہ اور جائیداد کے قحبہ بن کے رہ جاتی ہے۔ ان کے سوا اور کوئی بھی نہیں۔ بوڑھا جولین محض ایک جذباتی مادہ پرست ہے۔ بس ایک لحظے کے لیے ہم ایک انسان کو دیکھتے ہیں ''اخوت'' میں سڑک صاف کرنے والے کو جیل سے باہر آنے کے بعد جب اس نے چہرے کو ڈھانپ رکھا ہے مگر اس کے مرد پن کی وضاحت بھی اس کے سر کے زخم سے کر دی جاتی ہے اسے غیر معمولی بنا کر۔

تو ایسے نظر آتا ہے جیسے گالزوردی یہی نکتہ اٹھانے کو نکلا ہو۔ یہ ظاہر کرنے کو کہ فورسائٹ لوگ پوری طرح انسانی افراد نہیں بلکہ سماجی افراد ہیں جو زندگی کی ایک نچلی سطح پر تنزل کر چکے ہیں۔ وہ اپنے آزاد مرد پن اور آزاد عورت پن کا وہ حصہ زائل کر چکے ہیں جو انھیں مرد اور عورت بناتا ہے۔

''صاحب جائیداد'' ایک بہت بڑے ناول، ایک بہت بڑی طنز کے عناصر رکھتا ہے۔ وہ سماجی ہستی کو اپنی تمام مضبوطی اور پستیوں کے ساتھ منکشف کرنے نکلتا ہے مگر مصنّف میں حوصلہ نہیں کہ اسے آخر تک لے جاسکے۔ کتاب کی عظمت اس کی نئی اور مخلصانہ اور حیرت انگیز گہری طنز میں واقع ہے۔ یہ جدید انسانیت پر انتہائی طنز ہے جسے دورنِ خانہ سے انجام دیا گیا ہے۔ واقعتاً مکمل مہارت اور پُرخلوص تخلیق ہیجان کے ساتھ ایک نئی قسم کی چیز۔ یہ سماجی ہیئتوں کو ان کی تمام بوالعجبیو ں کے ساتھ بےنقاب کرنے کی ایک حقیقی کوشش معلوم ہوتی ہے مگر اس کے بعد یہ سب بکھر جاتا ہے۔

پھر (سومز فورسائٹ کی بیوی) آئرن اور (سومز کے ملازم معمار) بوزینی کا معاشقہ اور بوڑھے جولین کی جذباتیت (جو آئرین کے حسن سے مسحور ہوجاتا ہے) ان سے اصل چیز پر داغ لگ جاتا ہے۔ گالزوردی میں اپنے طنز کی انتہا تک جانے کے لیے کافی ہمت نہ تھی۔ وہ ڈگمگایا اور فورسائٹ خاندان سے دب کے رہ گیا۔ ہزار افسوس کہ وہ جدید روح کا چراغ نہ بن سکا، انسانوں کے زندہ اجسام سے فورسائٹوں کا فاسد گوشت جدا کرنے کے لیے جس کی بُری طرح ضرورت ہے۔ اس کی بجائے اس نے نشتر کو ایک طرف رکھ دیا اور ایک نرم جذباتی پلٹس باندھ دی جس سے فاسد مادہ اور بھی خراب ہوگیا۔

طنز کے وجود کا مقصد ہی یہی ہے کہ سماجی انسان کو ختم کرے، اس کی پستی کو خود اس پر آشکار کرے کہ سماجی دیانت کے جملہ مظہروں کے باوجود وہ کتنی چالاکی اور فسادِ باطن کے ساتھ حقارت کے قابل ہو چکا ہے۔ زندگی سے بددیانت، زندہ کائنات سے بددیانت جس کے ساتھ وہ جونک کی طرح چمٹا ہوا مفت خوری میں مصروف ہے۔ سماجی ہستی پر استہزا کے ذریعے طنز نگار حقیقی فرد کی امداد کرتا ہے حقیقی انسانی ہستی کی تاکہ وہ دوبارہ اپنے پاؤں پر کھڑا ہو اور جنگ کو جاری رکھ سکے کیونکہ یہ جنگ سدا سے ہے اور سدا جاری رہے گی۔

یہ نہیں کہ اکثریت لازماً سماجی انسانوں پر مشتمل ہوتی ہے کیونکہ اکثریت تو محض سماجی طور پر خود آگاہ ہوتی ہے۔ انسانی طور پر اولادِ آدم بےبس اور ناخود آگاہ ہے۔ اس سے بھی ناواقف کہ کون سی چیز کسی انسانی ہستی کے لیے سب سے بیش بہا ہے مرد پن اور عورت پن کے اس سادہ و معصوم باطن سے بےخبر جو زندہ کائناتی تسلسل سے ہم آہنگ ہوتا ہے جس کے سوا کوئی چیز آدمی کو فرد نہیں بنا سکتی اور جو فرد کو بطور ایک فرد کے اصلی شادمانی عطا کرسکتا ہے چاہے وہ لیٹر کی طرح پاگل ہی کیوں نہ بنا دیا

جائے۔ لیٹر اپنی عظیم ترین مصیبت کے وقت بھی اصل میں شادماں تھا ایک ایسی شادمانی کے ساتھ جس سے (اس کی نافرمان بیٹیاں) گورنریل اور ریگن ایسے ہی خارج میں محروم تھیں جیسے جونکیں اور کھٹمل ہوتے ہیں کیونکہ وہ بھی جدا کر وہ سماجی ہستیاں ہوتی ہیں مفت خورے اور آزادی وخود مختاری کے درجے سے فروتر مگر آج کا المیہ ہے کہ لوگ بس مادی اور سماجی طور پر خود آگاہ ہوتے ہیں۔ وہ اپنے مرد پن سے غافل ہوتے ہیں اور اس کو تباہ ہونے دیتے ہیں۔ آزاد مردوں میں سے ہم ہر ہفتے ہزاروں سماجی ہستیاں پیدا کرتے ہیں۔

سارے کے سارے فورسائٹ طفیلی اور مفت خورے ہیں اور گالزوردی نے ہمیں یہی چیز دکھانے کی ایک شاندار کوشش کا آغاز کیا تھا۔ وہ سچ مچ زندہ افراد کے افکار واحساسات پر اور ان کے تمام مجموعۂ حیات پر طفیلی کیڑوں کی طرح پلتے ہیں چاہے یہ افراد ان سے پہلے گزر چکے ہوں یا ان کے پہلو بہ پہلو موجود ہوں۔ اپنی کوئی منفرد زندگی نہ رکھتے ہوئے وہ تو بس یہی کر سکتے ہیں کہ خوف کی بنا پر جائیداد جمع کرتے رہیں اور اس زندگی پر جئیں جو زندہ لوگوں نے انسانیت کو عطا کی ہے۔ وہ کوئی زندگی نہیں رکھتے اور اس لیے جیے چلے جاتے ہیں۔ موت کے دائمی خوف میں مبتلا جائیداد کو جمع کرتے ہوئے کہ موت کو دور رکھ سکیں۔ وہ رسم کو نبھا سکتے ہیں مگر روایت کو جاری نہیں رکھتے۔ ان دو چیزوں کے درمیان زمین آسمان کا فرق ہے۔ آپ روایت کو جاری رکھنا چاہیں تو اس میں کوئی اضافہ کرنا پڑے گا مگر ایک رسم کو نبھانے کے لیے مفت خوروں کو مسلسل یکسانیت کے سوا کسی چیز کی ضرورت نہیں یا پہاڑی کوے کی بے انت برداشت۔ وہ جو زندگی سے خوفزدہ ہیں کیونکہ وہ خود زندہ نہیں ہیں اور جو مر بھی نہیں سکتے کیونکہ زندہ ہی نہیں رہ سکتے یعنی سماجی ہستیاں۔

جہاں تک مجھے نظر آتا ہے گالزوردی کے ناولوں میں فورسائٹ لوگوں کے سوا کچھ بھی نہیں۔ مثبت فورسائٹ اور منفی فورسائٹ، کامیاب فورسائٹ اور وہ جو فورسائٹ نہ بن سکے ناکام اور نامکمّل فورسائٹ یعنی ہر ایک کردار کا تعین پیسے کی مدد سے ہوتا ہے۔ اس کا حصول یا اس کی موجودگی، اس کی ضرورت یا اس کا مکمّل فقدان حاصل کرنے کی جستجو میں مصروف ہیں وہ فورسائٹ ہیں جو حاصل کر چکے ہیں وہ پینڈائس ہیں اور اشرفِ کبیر اور ہلاریؔ اور بیانؔکا لوگ ہیں اور اسی طرح کے دوسرے لوگ۔ اس کے ضرورت مند ہیں آئرینؔ اور بوزینؔی اور چھوٹا جولین اور اس سے محروم ہیں وہ تمام حقیر فقیر کردار جو پس منظر کا کام دیتے ہیں یا جیسے بوڑھا مسٹر سٹون کہتا ہے ”پیسے والوں کے سائے“

گالزوردی کی پوری سرگم انھی لوگوں پر مشتمل ہے۔ سب ضرورت اور محض دولت سے شناخت حاصل کرنے والے جن میں کوئی ایک بھی منفرد روح موجود نہیں۔ سب کی سب سقوط کرنے والی سماجی ہستیاں، آختہ لوگوں کا ایک جھمگھٹا۔

شاید فورسائٹ لوگوں کی زبردست مردم شماری نے گالزوردی کو دہلا کے رکھ دیا اور وہ ان سب کو مجرم نہ ٹھہرا سکا۔ پوری طرح مردود قرار نہ دے سکے یا شاید کوئی اور چیز تھی، اس کی اپنی ذات کا کوئی سنجیدہ تر حصہ۔ شاید اس کی مکمل ناکامی تھی۔ یہ جانتے ہیں کہ آپ فورسائٹ نہ ہوں تو پھر کیا ہوں گے؟ وسیع انسانی دنیا میں فورسائٹ لوگوں کے سوا اور کیا موجود تھا؟ گالزوردی نے دیکھا اور اسے کچھ نہ ملا۔ سخت گیری اور دیانت کے ساتھ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اپنی خرف زدہ تلاش کے بعد بھی اسے کچھ نہ ملا مگر وہ آئرین اور بوزینی کے ساتھ پلٹ آیا اور انھی کو ہمارے سامنے پیش کر دیا۔ یہ لو، وہ کہتا ہوا لگتا ہے۔ یہ ہے فورسائٹ کا الٹ۔ یہ لو! یہ ہے آپ کے سامنے! محبّت! ہیجان! ہے جان!

ہم اس محبت اس ہیجان کو دیکھتے ہیں تو ہمیں بھی نظر آتا سوا کتوں جیسی عشق بازی کے اور ایک قسم کے مخالف فورسائٹ رویے کے۔ وہ اس کھیل کا نصفِ مخالف ہیں۔ فورسائٹ خاندان کے مغرور کتے پائیں باغ میں دوڑ لگاتے ہوئے اور چوری چھپے شرمناک طریقے سے جفتی میں لگے ہوئے۔ یہ ہے وہ اثر جو مجھ پر گالزوردی کے معاشقوں کا ہوتا ہے۔ وہ ''ڈارک فلاور'' ہوں یا ''بوزینی لوگ'' یا ''سیب کے درخت'' یا جورج پینڈائس، یا جو کوئی بھی ہوں۔ ان میں سے تقریباً ہر ایک شرمناک اور کتوں جیسا ہے۔

افسوس کہ فورسائٹ جب آزادی سے لذت یاب ہونے کی کوشش کرتا ہے تو یہ بن جاتا ہے۔ یہ چیز اس کے بس میں نہیں رہی۔ وہ صرف کتوں کی طرح گند مچا سکتا ہے۔ بوزینی فقط فورسائٹ نہیں فورسائٹ کی ضد بھی ہے۔ جائیداد کے خلاف انتقامی جذبے سے مغلوب بوزینی جائیداد پر پلا ہوا شکاری کتا ہے مگر تازی خانے سے باہر نکلا ہوا یا باہر ہی کی پیداوار اس لیے باغی ہو چکا ہے۔ سو وہ جائیداد کی کتیوں کو سونگھتا پھرتا ہے اور اس طریقے سے جائیداد کے کامیاب شکاریوں سے اپنا حساب چکاتا ہے۔ دو بُرائیوں میں سے ایک کا انتخاب کرنا ہو تو سومز فورسائٹ کو ترجیح دینی پڑے گی۔ بالکل ایسے ہی جیسے جون یا کوئی دوسری چچی تائی آئرین سے کہیں بہتر ہے۔ آئرین تو ایک چور خصلت، رینگتی ہوئی، کینہ بھری کتیا ہے۔ فورسائٹ کی ضد مگر انھی کے پیسے پر پلتی ہوئی پوری طرح اور آخری دم تک۔

بوزینی کی طرح جائیداد کی دوغلی جائیداد کے تازی خانے میں گندگی بکھیرنے والی مگر درحقیقت وہ بھی جائیداد کی قحبہ ہے۔ ''اخوت'' کی ننھّی ماڈل کی طرح۔ وہ بس ایک نفی ہے، ایک ایسا ٹائپ جو گالزوردی کے ہاں تواتر کے ساتھ نظر آتا ہے۔ مفت خوروں کا مفت خورہ جیسے بڑے پسوؤں پر پلنے والے چھوٹے پسوّ۔ جس طرح ''جزیرے کے فریسی'' کا آوارہ گرد، یہ سب چھوٹے پسوّ ہیں اور جیسے کوئی بے گھر بھک ننگا اپنی جوؤں کے شائق ہوتا ہے فورسائٹ اور ہلاری لوگ بھی اپنا لہو چوسنے والے پسوؤں کے اپنے منفی نمونوں کے بے حد شائق ہیں۔

جب گالزوردی جنس کی طرف رخ کرتا ہے تو پھر اپنے پاؤں پر کھڑا نہیں رہ سکتا جذباتیت میں لوٹ پوٹ ہو جاتا ہے۔ وہ جنس کو اہم بنانا چاہتا ہے مگر اس کو قابلِ نفرت بنا کے رکھ دیتا ہے۔ جذباتیت ان احساسات کو اپنے اوپر طاری کرنے کا نام ہے جو فی الحقیقت آپ کے اندر موجود نہ ہوں۔ ہم سب چند ایک مخصوص احساسات پر کھنا چاہتے ہیں، محبّت کے احساسات، ہیجانی جنس کے احساسات، ہمدردی کے اور اسی قسم کے دوسرے احساسات لہٰذا اکثر یہ ہوتا ہے کہ لوگ ان کو اپنے اندر بناوٹ سے چپکا لیتے ہیں۔ بناوٹی احساسات، دنیا ان سے چپ چپی ہو چکی ہے۔ وہ حقیقی جذبات سے بہتر معلوم ہوتے ہیں کیونکہ دانت صاف کرتے ہوئے ان کو تھوک سکتے ہیں اور اگلے دن پھر سے چپکا سکتے ہیں۔

سب سے زیادہ مضحکہ خیز افسانوں میں ایک ہے ''سیب کا درخت'' (اس کا اردو ترجمہ پطرس نے کیا ہے۔۔ مترجم) ایک نوجوان کو ڈیون کے ایک دور افتادہ خادم پر ویلز سے آئی ہوئی ایک لڑکی پر نظر پڑتی ہے جو سیکسن کی بجائے کیلٹ نسل کی ہے (یعنی فطرت سے قریب تر) اور اس لیے فوراً گالزوردی ٹائپ کے ہیرو کی گرویدہ ہو جاتی ہے۔ یہ نوجوان شریف زادہ بھی اپنی شاندار شخصیت کے ساتھ نرگسی محبّت میں گرفتار اس لڑکی کا گرویدہ ہو جاتا ہے کیونکہ وہ بھی پوری طرح اور بُری طرح اس کی گرویدہ ہو چکی ہے۔ وہ اسے ''میرے شہنشاہ'' کہہ کر تو نہیں پکارتی کیونکہ وہ ایچ۔ جی۔ ویلز کی مخلوق نہیں ہے۔ بس اتنا کہتی ہے کہ ''میں تم سے جدا نہیں رہ سکتی۔ میرے ساتھ جو چاہو کر لو مگر مجھے اپنے ساتھ لے چلو۔'' عین یمن فحگی کا اعلان نامہ!

اس بات پر ایک نوجوان نرگسیت زدہ شریف زادہ جو ابھی ابھی آکسفرڈ سے نکلا ہے۔ فوراً اس کا گرویدہ ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد ایک عالی شان ''ہے جان'' پھر وہ اس کے لیے ایک

مناسب فراک خریدنے شہر جاتا ہے تاکہ وہ اسے پہن کے اس کے ساتھ چلا پھرا کرے۔ وہاں اس کی ملاقات کالج کے ایک ساتھی سے ہو جاتی ہے جو اپنی چھوٹی بہن کے ساتھ وہاں رہتا ہے۔ مربہ، چائے اور ان کے ساتھ ایک رات بسر ہونے کے بعد اس کا سارا عالی شان ''ہے جان'' اپنی فطری موت مر جاتا ہے، اور اس سے پہلے کہ وہ توش پر مارملیڈ لگائے۔ وہ اپنے طبقے میں لوٹ جاتا ہے اور اب کوئی دوسری چیز اس کے لیے وجود نہیں رکھتی۔ وہ نوجوان شریف زادی سے شادی کر لیتا ہے، اپنے طبقے کے عین مطابق مگر اس کے غرور کا پیالہ لبالب کرنے کو گاؤں کی لڑکی خودکشی کر لیتی ہے۔ مضحکہ خیز یہ ہے کہ لگتا ہے گاؤں کی لڑکیاں ایسا کام صرف نوجوان نرگسیت زدہ شریف زادوں کی خاطر کرتی ہیں جو تالاب میں اپنی شبیہ دیکھ کر یہ اطمینان بھی حاصل کرنا چاہتے ہیں کہ وہاں ایک ڈوبی ہوئی اوفیلیا بھی موجود ہے جس نے خود ان کو نرگسی غوطہ لگانے کی زحمت سے بچایا ہے۔ یہاں ہم نے اساطیری حکایت کو ایک ذرا بہتر بنا دیا ہے۔ گالزوردی کا نارسیس اپنے آپ کو نہیں ڈبوتا۔ وہ اوفیلیا سے یا میگن (''سیب کا درخت'' میں گاؤں کی لڑکی) سے کہتا ہے: ازراہ کرم تم ہی ڈوب جاؤ نا اور اس قصے میں وہ سچ مچ ایسے ہی کرتی ہے اور نارسیس اس کے بارے میں کتنی ''شان'' محسوس کرتا ہے۔

فرد کے سقوط کے ساتھ ہی جنس بھی تنزل کر کے کتوں کی گرمی تک آ جاتی ہے۔ کاش کہ گالزوردی میں اتنا استحکام ہوتا کہ وہ اس کو بھی طنز کا ہدف بنا سکتا۔ اس پر جذباتی مزیداری کی مصالحے دار چٹنی انڈیلنے کی بجائے۔ بلاشبہ اس نے ایسا کیا ہوتا تو کبھی مقبول عام نوسیندہ نہ بن سکتا، البتہ ایک بڑا ادیب ضرور بن جاتا۔

تاہم اس نے جذباتیت بکھیرنے کو ترجیح دی اور جنس کی سب سے پست کتوں والی قسم کی تجلیل اور تمجید کو۔ وہ فورسائٹ لوگوں پر طنز کرنے نکلتا ہے اور منفی کو مجلل بنا کے رکھ دیتا ہے جو اس سے بدتر ہے۔ جب تک فرد اپنی اصلیت کے ساتھ ثابت قدم رہتا ہے تو جنس ایک قوت بخش اور انتہائی اہم چیز ہوتی ہے مگر جیسے ہی آپ سماجی ہستیوں کی سطح پر سقوط کرتے ہیں تو جنس قابل نفرت بن جاتی ہے جیسے کتے گرمی پر آئے ہوئے۔ کتے سماجی ہستیاں ہوتے ہیں کسی حقیقی انفرادیت کے بغیر جو ان کے ساتھ مخصوص ہو۔ بھیڑیے اور لومڑ کبھی پیدل رستے پر جفتی نہیں کرتے۔ ان کے لیے جنس ایک وحشی اور خلوت کی چیز ہوتی ہے۔ آپ ان کی چیخ دہاڑ تو سن سکتے ہیں مگر کچھ دیکھ نہیں سکتے۔ کتا پالتو ہے اور وہ پیدل رستے پر گندگی اور جفتی کرتا ہے جیسے آپ کو آزردہ کر رہا ہو۔ وہ منفی فورسائٹ ہے۔

یہی انسانی ہستیوں کے ساتھ بھی ہوتا ہے۔ایک بار وہ پالتو ہو جائیں تو کسی حد تک نمائش پسند ہو جاتے ہیں۔ ہر ایک کو آزردہ کرنے کے لیےان کے اپنے کوئی احساسات نہیں ہوتے۔ جب تک کوئی ان کو تاکنے والا یا موقع پر پکڑنے والا نہ ہو انھیں بالکل محسوس نہیں ہوتا کہ انھوں نے کچھ کیا ہے۔آج کا ہجوم بھی اسی طرح ہے، منفی فورسائٹ، سماجی ہستی سماج کو آزردہ کرتی ہوئی۔ کاش کہ گالزوردی نے فورسائٹ رویے کے اس پہلو کو بھی اپنی طنز کا موضوع بنایا ہوتا۔منفی فورسائٹ کا باغیانہ روپ، نرگسیت زدہ اور نمائش پرست، پیدل رستوں پر کتوں کی طرح جفتی کرتے ہوئے۔ اس کی بجائے اس نے اسی چیز کو مجلل اور مقدس بنانے کی کوشش کی۔انگریزی ادب کو سدا شرم آتی رہے!

وہ طنز جو ''صاحب جائیداد'' میں فی الحقیقت ایک خاص قسم کا عمدہ احساس رکھتی تھی۔جلد ہی تنتر بتر ہو جاتی ہے اور ہم گالزوردی کے مخصوص باغیوں سے دوچار ہوتے ہیں جن کا آج کل کے متوسط طبقے کے تمام باغیوں کی طرح بغاوت سے قطعاً کوئی تعلق نہیں۔ وہ تو بس سماجی ہستیاں ہیں جو کبھی کبھار کوئی غیر سماجی قسم کی حرکت کر لیتے ہیں۔ وہ اپنے طبقے کو پوجتے ہیں مگر خود کو اس سے بہتر بنا کر پیش کرنے کی کوشش میں اس پر ذرا ہنس بھی لیتے ہیں۔ وہ منفی فورسائٹ ہیں۔ بناوٹ کے بارے میں بناوٹی احساسات کے حامل۔تاہم وہ توجہ حاصل کرنا چاہتے ہیں اور پیسہ۔اسی لیے وہ منفی ہیں۔یہی فورسائٹ رویے کا دائرہ شر ہے۔ پیسہ ان کے لیے وہی معنی رکھتا ہے جو سومز فورسائٹ کے لیے بھی (جس نے اس خاندان میں پیسے کی طلب کا آغاز کیا تھا) مگر وہ اس سے نفرت ظاہر کرتے ہیں تاکہ ذرا بہتر لگیں مگر وہ اس کی خاطر کچھ بھی کر سکتے ہیں وہ کچھ جو سومز فورسائٹ نے کبھی نہ کیا ہوتا۔

اگر مثبت سماجی ہستی سے بدتر کوئی چیز ہے تو منفی سماجی ہستی محض اس کی الٹی تصویر۔شائستگی کی شکستِ عظیم میں یہ شریف زادہ سب سے زیادہ غیر شائستہ ہے۔ بوزینی اور آئرین ایک چالاک طریقے سے سومز اور ونیفریڈ سے زیادہ بددیانت اور غیر شائستہ ہیں مگر وہ منفی ہیں اور خلل بنا دیئے گئے ہیں۔اتنی بیزارکن صورتِ حال ہے کہ جی متلانے لگتا ہے۔

''جزیرے کے فریسی'' کا دیباچہ ساری ظاہرداری کا پردہ چاک کر کے رکھ دیتا ہے:

> ''ہر آدمی جو دنیا میں جنم لیتا ہے، ایک سفر پر جانے کو جنم لیتا ہے اور اکثر صورتوں میں تو اس کا جنم ہی کسی بڑی سڑک پر ہوتا ہے۔ جیسے ہی وہ گھٹنے کے قابل ہوتا ہے وہ اسی راستے پر چل پڑتا ہے۔اس انوکھی جبلّت کی بنا پر جس کو ہم آرزو کہتے ہیں۔اس سے پہلے اس

کے آباؤاجداد اس طرف کو گئے تھے اور انھوں نے یہ راستہ اس کے قدموں کے لیے ہموار کیا تھا اور جب انھوں نے اس کو پالا پوسا تھا تو اس کے رگ وریشہ میں کام کرنے کی محبّت ڈال دی گئی تھی، اسی طرح کا کام کرنے کی جو انھوں نے خود انجام دیا تھا۔ چنانچہ وہ چلتا رہتا ہے آگے ہی آگے کو۔ یکا یک ایک دن بلا ارادہ اس کی نظر ایک کچی باٹ یا پگڈنڈی پر پڑتی ہے جو کانٹوں کی باڑھ میں سے ہو کر دائیں یا بائیں کو نکلتی ہے اور وہ اس انجانے رستے کو کھڑا دیکھتا رہتا ہے۔ اس کے بعد وہ کانٹوں کی باڑھ کے ہر رخنے پر جو سڑک کے آس پاس اس کو نظر آتا ہے، رک جاتا ہے۔ ایک دن دھڑکتے دل کے ساتھ وہ ایک کو آزماتا ہے اور یہیں سے سارا تماشا شروع ہوتا ہے۔" (لارنس کا تبصرہ: دس میں سے نو، پھر سے چوڑی سڑک پر لوٹ جاتے ہیں اور دوبارہ کبھی کوئی بغلی راستہ نہیں پکڑتے۔ آسودگی سے اگلی سرائے میں براجمان ہو کر سوچنے لگتے ہیں کہ وہ لوٹ کر نہ آتے تو اس وقت کہاں ہوتے؟) "مگر بیچارہ دسواں سوال احمق آدمی چلتا رہتا ہے۔ دس میں سے نو صورتوں میں وہ کسی دلدل کے اندر دھنس جاتا ہے۔" (لارنس کا خلاصہ: مگر دسویں مرتبہ وہ پار جانے میں کامیاب ہو جاتا ہے، اور یوں انسانیت کے لیے ایک نیا راستہ کھل جاتا ہے۔)"

یہ ایک محدود طبقے کا شعور ہے یا کم سے کم ایک مایوس کُن سماجی شعور ہے جو زندگی کو دو طرفہ کانٹوں کی باڑھ کے درمیان ایک شاہراہ کی صورت میں دیکھتا ہے۔ جبکہ باہر کا راستہ باڑھ کے رخنوں میں سے نکلتا ہے۔ شرارت کی جانب انحراف۔ یہ ذرا ذرا سے منفی انحرافات جن سے مسافر، دس میں سے نو صورتوں میں، استوار آسودگی کی جانب سرک جاتا ہے۔ کبھی کوئی اکیلا دلدل میں اتر جاتا ہے اور شاذ ہی کوئی پار نکلنے اور کوئی نیا راستہ نکالنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

گالزوردی کے ناولوں میں ہم نو عدد، ننانوے عدد، نو سو ننانوے عدد لوگوں کو استوار آسودگی کی جانب سرکتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ کبھی کوئی اکیلا بوزینی بس کے تلے کُچلا ہوا نظر آتا ہے کیونکہ اس میں اور کچھ کرنے کی سکت نہیں ہوتی۔ بچارہ منفی! مگر کوئی شاذ شخصیت، نامعلوم کی طرف بغلی راستہ پکڑنے والا کوئی بھی کسی جگہ نظر نہیں آتا۔ کیونکہ درحقیقت یہ ساری مثال ہی اس نقطے پر ناقص ہے۔ اگر زندگی ایک عظیم شاہراہ ہے تو اس کو نامعلوم کی طرف بتدریج آگے بڑھنا چاہیے۔ بغلی راستے کی طرف

لے کے نہیں جا سکتے۔ محض منفی ہونے کی وجہ سے سڑک کا سرا ہمیشہ نامکمل ہوتا ہے۔ ویرانے میں واقع، اگر یہ کسی کٹی ہوئی چٹان کے پاس جا نکلے یا کسی باریک سے درے کے اوپر، تو اکتشاف کی ضرورت پڑتی ہے مگر ہم گالزوردی کو ''مفصلاتی محل'' کے بعد قدیم شاہراہ پر صحیح و سالم دیکھتے ہیں۔ آسودگی، دولت اور شہرت کے تحفظ میں۔ کم سے کم وہ کسی دلدل میں نہیں اترا۔ نہ کوئی نیا راستہ نکالنے میں مستغرق ہوا ہے۔ آج کل تو کانٹوں کی باڑھیں بھی درختوں سے کٹی پھٹی ہیں جو بھی چاہے چھوٹے چھوٹے غیر رسمی دوروں پر بھٹک سکتا ہے۔ مگر فورسائٹ سڑک بالکل بھی آگے نہیں بڑھی۔ یہ تو پہلے سے بھی زیادہ ژولیدہ ہو چکی ہے اور انحراف کرنے والوں سے آلودہ، جو منفی کرتب دکھانے اور غیر رسمی بننے میں مصروف رہتے ہیں اور اپنے پیچھے صرف ٹین کے خالی ڈبے چھوڑ جاتے ہیں۔

تین ابتدائی ناولوں ''جزیرے کے فریسی''، ''صاحبِ جائیداد'' اور ''اخوت'' میں یوں لگتا تھا کہ گالزوردی اس شاہراہ کے اندھے سرے کو طنز کے ڈائنامائٹ سے اڑا کے رکھ دے گا اور ہمیں اس نئی پگڈنڈی پر لے جائے گا۔ مگر اس کے ڈائنامائٹ کا جنسی عنصر سیلا ہوا اور محض سلگتا ہوا تھا اور اس لیے بتدریج جذباتیت میں تتر بتر ہو گیا اور ہم پہلے سے بدتر حالت میں پڑے رہ گئے۔

بعد کے ناول خالص تجارتی ہیں اور پہلے والے موجود نہ ہوتے تو ان کی کوئی اہمیت نہ تھی۔ وہ مقبول ہیں، خوب بکتے ہیں اور یہی ان کا انجام ہے۔ وہ تھوڑی تھوڑی مقدار میں پہلے ناولوں کا مادہ منجمد تو رکھتے ہیں مگر بس اتنا کہ خالی پٹاخوں کی طرح پھٹ پڑے۔ جب آپ ''کرائے کو خالی'' تک۔ فورسائٹ لوگوں کے انجام، مرعودہ انجام تک پہنچتے ہیں تو کیا باقی رہ جاتا ہے؟ فقط پیسہ، پیسہ، پیسہ، پیسہ اور ایک خاص قسم کی حماقت آمیز بناوٹ اور بہت سے مزید منفی کرتب اور ظاہرداریاں، اور کچھ بھی نہیں۔ کہانی ضعیف، کرداروں میں کوئی خون کا قطرہ، کسی ہڈی کا نشان تک نہیں۔ جذبات جعل اور جعلی اور جعلی۔ ایک عظیم جعل سازی۔ ضروری نہیں کہ گالزوردی کی طرف سے ہو۔ کردار خود اپنے ساتھ جعل سازی کرتے ہیں مگر اس سے ہمیں کوئی مدد نہیں ملتی، اور آپ کرداروں کو قریب سے دیکھیں تو ان کی کمینگی اور نچلی سطح کا ابتذال بے حد بے مزہ محسوس ہوگا۔ جولین اور آئرین اپنی اولاد کے ساتھ اس سے زیادہ کمینگی اور غداری کرتے ہیں جو بڑے فورسائٹوں نے اپنی اولاد کے ساتھ روا رکھی تھی۔ نئی نسل اپنے اجداد سویدن یا جیمز سے کہیں بڑھ کر محدود، میکانکی اور سوقیانہ خود پسندی میں مبتلا ہے۔ اس تمام صورتِ حال میں امارت کی ایک سوقیانہ حس ہے اور لہٰذا ہم جو بھی جی چاہے کرتے ہیں۔ سچے

احساس جیسی کسی چیز کے لیے مکمل نااہلیت، خصوصاً عورتوں میں لار، آئرین، اینٹ اور جون۔ ایک چرب زبان بے شعوری، ایک نوجوانانہ بے ساختگی جو محض بدتمیزی اور بے حسی ہے، اور ہر لمحہ رینگتا ہوا دولت مندی کا ابتذال اور ہٹیلا پن، پیسہ اور جو ہماری مرضی، یہاں تک کہ ہم کبھی کبھی حیران ہونے لگتے ہیں کہ کہیں گالزوردی اپنے قارئین کے ساتھ بے ایمانی تو نہیں کر رہا اور قوسِ قزح جیسی جذباتیت کے پسِ پردہ بے اصول ناامیدی اور عداوت سے کام تو نہیں لے رہا۔

فلار کو وہ ایک لفظ سے فنا کر دیتا ہے وہ ''لے'' رہی ہے۔ یہ بالکل درست ہے اور ہم چھوٹے جون کو بھاگ نکلنے پر قصوروار نہیں ٹھہراتے۔ آئرین کو وہ فلار کے ایک جملے سے، جو وہ جون سے کہتی ہے فنا کر دیتا ہے ''اس نے تمہاری بھی زندگی برباد نہیں کی؟'' اور واقعی آئرین نے یہی کیا تھا۔ اس نے جون اور اس کے چاہنے والے (بوزینی) کے راستے میں رکاوٹ ڈال دی تھی۔ چور خصلت اور کمینی، وہ فلار کے لیے بھی رکاوٹ بن جاتی ہے۔ وہ چور خصلت منفی ہے۔ کھرلی کی کتیا، اور یہ وہی آئرین ہے جو ''دنیا کی حسین ترین عورت'' بھی ہے۔

گالزوردی کسی کامیاب بوڑھے جذبات پرست کی بے نیازانہ کلبیت کے ساتھ، ساری بات کو جون کی زبان سے ختم کر دیتا ہے ''کوئی بھی کسی کی زندگی کو برباد نہیں کر سکتی، میری جان! یہ بھی کوئی بات ہے؟ جو بھی ہونا ہو، ہو کے رہتا ہے، اور پھر بھی ہم چلتے رہتے ہیں!''

اس سارے سلسلے کا انتہائی فلسفہ یہی ہے۔ یہی فلسفہ ساری چیز کا انجام ہے، بالآخر یہی سارے ناولوں کا حاصل ہونا ہو سو ہو کے رہتا ہے لیکن ہم چلتے رہتے ہیں۔ ''بہت خوب تو پھر پوری کتاب کو اسی ایک سر میں لکھیے جو کسی صاف گو بوڑھے بے نیاز کا بنیادی سر ہے۔ جذباتی رنگ و روغن پھر کس لیے؟ اور چور خصلت بوڑھا بے نیاز بننے سے کیا حاصل؟ حقیقت کا ملمع چڑھا کر پیش کیے ہوئے احساسات کے انبار کیوں لگائے جائیں جب آخر میں بس یہی کہنا ہو کہ ''ہونا ہو سو ہو کے رہتا ہے لیکن ہم چلتے رہتے ہیں؟''

یہ بات بالکل درست ہے کہ ہونے والی بات نہیں رکتی اور یہ بھی کہ ہم ہر حال میں چلتے رہتے ہیں۔ اگر ہم سوقیانہ جذبات کے حامل ہوں تو ہم اسی طرح حسبِ سابق چلتے رہتے ہیں۔ جیسے کچھ بھی نہ ہوا ہو اور کچھ بھی نہ ہو سکتا ہو۔ سب کچھ سوقیانہ ہے لیکن اس میں فائدہ ہے، اس میں پیسہ ہے۔

سوقیانہ پن نفع بخش ہے اور سستی بے نیازی، جذباتیت میں لپٹی ہوئی، کسی بھی چیز سے زیادہ نفع بخش ہے۔ کیونکہ گھٹیا اور گری ہوئی سماجی ہستی پر کبھی کچھ نہیں گزرتا۔ تو آیئے ہم یوں سمجھ لیں کہ بیتنا تھا سو بیت گیا اور پھر ابھر کے اوپر آجائیں۔

اب وقت ہے کہ کوئی شخص جذباتیت کا وہ میٹھا غلاف جو ''ابھر آئے'' کے فلسفے پر چڑھا ہوا ہے، تھوک کر رکھ دے۔ اب وقت ہے کہ ہم چوہوں کی اس نسل پر، نئی فورسائٹ نسل پر، جس کے ناموں کا کوئی شمار نہیں، سیدھے رخ سے روشنی ڈال کر دیکھیں۔ یہ جذباتیت ہے جو ہمارا گلا گھونٹ رہی ہے۔ سماجی ہیئتوں کو ذرا ابھر کے اوپر آنے دیجئے۔ جتنی جلد وہ آسکتی ہوں۔ پھر وقت ہے کہ جذباتیت کی اس رطوبت پر، جو وہ ہر چیز پر چپکاتے رہتے ہیں اور جوان کی ذات سے ہر چیز کے اوپر رستی رہتی ہے، پانی کا نل چھوڑ دیا جائے۔ دنیا ایک چپچپا جنجال ہے جس میں نئی نسل کے فورسائٹ تو بے شک ابھرتے ہیں مگر جس میں کوئی دیانت دار احساس سانس بھی نہیں لے سکتا۔

لیکن اگر یہ چپچپا جنجال اور بھی گہرا ہو جائے تو نئی نسل کا کوئی فورسائٹ پھر سے ابھر نہیں سکے گا۔ وہ ہر چیز کے ساتھ اپنے ہی کیچڑ میں دھنس کے رہ جائے گا اور اسی میں راحت ہوگی۔

(مقالے کی پہلی اشاعت ۱۹۲۸ء میں Scrutinies نام کے ادبی انتخاب میں ہوئی۔ اس کے بعد Phoenix میں اور ''انتخابِ نقدِ ادب'' میں بھی یہ مقالہ دیکھا جا سکتا ہے۔)

○○○

میل وِل کا شاہکار......''موبی ڈِک''

ڈی۔ایچ لارنس / مظفرّعلی سید

''اُمریکی ناول نگار ہرمن میل وِل (۱۸۱۹ء۔۱۸۹۱ء) کے ناول ''موبی ڈِک یا سفید وھیل'' کو آج کل دُنیا کے بہترین ناولوں کی کسی بھی فہرست میں شامل کیا جاتا ہے مگر یہ صورتِ حال اس وقت اتنی عام نہ تھی جب لارنس نے اس پر اپنی کتاب ''اُمریکہ میں کلاسیکی ادب پر مطالعات'' میں ایک عمدہ باب لکھا جس کا ترجمہ درج ذیل ہے۔خود ناول اُردو زبان میں ترجمہ ہو کے شائع ہو چکا ہے اور وہ بھی محمد حسن عسکری ایسے ادیب کے قلم سے۔مگر سمندر کی زندگی وھیل کے شکار کی تفصیلات، ملاحی کی اصطلاحات اور دیگر کوائف اس میں ایسے تھے کہ اُستاد مرحوم کے اس ترجمے کو وہ حیثیت دینا مشکل ہے جو اُن کے فرانسیسی ناولوں کے ترجموں کو حاصل ہے (اسی لیے اصل ناول کے اقتباسات، جو لارنس کے مقالے میں آتے ہیں، اُن کا نئے سرے سے ترجمہ کیا گیا ہے۔) قصہ بظاہر وھیل مچھلی کے شکار کا ہے مگر ایک خاص سفید رنگ کی وھیل کا۔۔۔جس کا نام ''موبی ڈِک'' خود ملاحوں نے رکھا ہے (اس کے ساتھ اپنائیت اور اس کی ہمہ وقت بے قراری کو ظاہر کرنے کے لیے) اور یہ شکار وسیع و عریض سمندروں میں کئی بار کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، ایک ایسے کپتان کی سربراہی میں، جو پہلے بھی ایک بار اسی وھیل سے اپنی ٹانگ تڑوا چکا ہے اور اب ہر قیمت پر اُسے مارنے پر تلا ہوا ہے، دیوانگی کی حد تک۔ کپتان کا نام اخی اب بائبل کے پُرانے عہد نامے سے لیا گیا (کتاب سلاطین، ۱۶: ۳۰) جہاں اس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ ''اخی اب نے اپنے ملک کے سب

بادشاہوں سے زیادہ، جواُس سے پہلے ہوئے تھے، خدا کو غصہ دلانے والے کام کیے۔‘‘
بہرحال وہ پیکوڈ نام کے جہاز پر، ایک مخلوط اور عجیب عملے کے ساتھ اس مہم پر روانہ ہوتا ہے اور بالآخر ’’موبی ڈک‘‘ کے ساتھ دُوبدو ہو جاتا ہے۔ جہاز اور اُس کا عملہ سب تباہ ہو جاتے ہیں اور خود اہَب وہیل کے اوپر پھینکے ہوئے ہتھیاروں میں اُلجھا ہوا اس کے ساتھ ہی چلا جاتا ہے۔ بس کہانی کا بیان کار اشمئل ہی ایک آدمی ہے جو زندہ بچ کے واپس آتا ہے۔
میل وِل نے اس سے پہلے بھی اپنے بحری تجربات پر مبنی کہانیاں اور ناول لکھے ہیں مگر ’’موبی ڈِک‘‘ کی اہمیت یہ ہے کہ ایک عجیب وغریب بحری سفر کی داستان ہونے کے علاوہ ایک نہایت گہری، پُرمعنی اور ہیبت ناک حد تک عظیم کتاب ہے اور لارنس کا مقالہ اسی عظمت سے بحث کرتا ہے۔‘‘ (مترجم)

’’موبی ڈِک یا سفید وہیل۔
ایک شکار۔ آخری عظیم شکار۔
مگر کس لیے؟

کیونکہ موبی ڈک، ایک عظیم الجثہ عنبریں وہیل، جو عمر رسیدہ ہو چکا ہے اور جناتی جسامت رکھتا ہے اور اکیلا ہی تیرتا ہے، جو اپنے غضب میں ناقابلِ بیان حد تک خوفناک ہے کہ اُس پر کئی حملے ہو چکے ہیں اور جو برَف کی طرح سفید ہے۔
بلاشبہ وہ ایک علامت ہے۔
مگر کس چیز کی؟
مجھے شک ہے کہ میل وِل تک کو یہ صحیح صحیح معلوم تھا، اور اس سے بہتر کیا ہو سکتا ہے؟
وہ ایک ’’گرم خون‘‘ حیوان ہے، محبّت کے قابل۔ وہ ایک تنہا لیواتان یا نہنگ ہے۔ (انگریز فلسفی) ہوبز والا لیواتان نہیں (جو ریاست یا قوتِ حاکمہ کا مظہر ہے)۔ مگر کیا خبر، ہو ہی!
لیکن وہ ’’گرم خون‘‘ اور محبّت کے قابل ہے۔ بحرِ جنوبی کے جزیروں والے اور پولی نیشیا کے لوگ اور ملایا کے باشندے جو شارک یا مگرمچھ کی پرستش کرتے ہیں یا تیرنے والے پرندے کے بارے میں اَن گنت اُلٹی سیدھی تعبیریں گھڑتے رہتے ہیں، اُنھوں نے کسی وقت بھی وہیل کی پرستش

نہیں کی۔ اتنی بڑی چیز کی بھی نہیں؟

کیونکہ وھیل میں شر کا مادہ ہی موجود نہیں۔ وہ کسی کو نہیں کاٹتا، اور اُن لوگوں کے دیوتاؤں کے لیے لازم تھا کہ کسی کو کاٹیں ضرور۔

وہ اجگر نہیں ہے، نہنگ ہے۔ وہ چین کے آفتابی اجگر کی طرح کنڈلی نہیں مارتا۔ وہ پانیوں کا سانپ نہیں۔ ایک گرم خون حیوان ہے، پستان دار۔

اور اس کا شکار کیا جاتا ہے، اسے شکار کر کے مارا جاتا ہے۔

یہ ایک عظیم کتاب ہے۔

پہلے پہل آپ اس کے اسلوب سے بدک جاتے ہیں۔ پڑھنے میں یہ صحافت کی طرح معلوم ہوتا ہے۔ مصنوعی لگتا ہے۔ آپ محسوس کرتے ہیں جیسے میلؔ وِل کوئی چیز آپ کے اُوپر مسلّط کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ ایسے تو بات نہیں بنے گی۔

میلؔ وِل درحقیقت تھوڑا سا شوکت پسند لکھنے والا ہے۔ خود آگاہ، خودنگہدار اور حتیٰ کہ خود پر کوئی چیز طاری کر لینے والا بھی۔ مگر پھر بھی یہ کوئی آسان بات نہیں ہے کہ آپ کوئی کہانی شروع کر رہے ہوں تو ایک دَم گہرے اَسرار کے جھولے میں جھولنے لگ جائیں۔

کوئی شخص ہرمن میلؔ وِل سے زیادہ مسخرہ، بے ڈھنگا اور بدمذاقی کی حد تک شوقین پسند نہیں ہو سکتا، حتیٰ کہ موبی ڈِک ایسی عظیم کتاب کے اندر بھی وہ کبھی وعظ دینے لگ جاتا ہے اور کبھی اٹک جاتا ہے کیونکہ اُس کو خود پر اعتماد حاصل نہیں اور وہ ایسے اٹکتا ہے جیسے کوئی شوقین مزاج لکھنے والا ہو۔

فنکار، آدمی سے اس قدر عظیم تر تھا۔ آدمی تو محض ایک اُکتانے والا ''نیوانگلینڈ'' کا باشندہ ہے۔ اخلاقی، متصوفانہ، ماورائی قسم کی چیز، ایمرسن، لانگ فیلو، ہاتھورن وغیرہ کی طرح کا۔ اس قدر بے لچک کہ ظرافت کے وقت بھی ایک باضابطہ گدھا معلوم ہوتا ہے۔ اس قدر مایوس کُن حد تک ''عظیم سنجیدگی'' کے تصور کا مارا ہوا کہ آپ کہنے پر مجبور ہو جائیں۔ خدا کے لیے! آخر کیا فرق پڑتا ہے؟ اگر زندگی ایک المیہ ہے، یا ایک مضحکہ خیز کھیل، یا ایک مصیبت یا کوئی اور چیز، تو پھر مَیں کیا کروں؟ زندگی جیسے ایک بھی چاہے ہوتی رہے، میری بَلا سے۔ مجھے تو اس وقت کچھ پینے کو چاہیے۔ بس مَیں تو یہی چاہتا ہوں۔

میری حد تک، زندگی اتنی ساری چیزوں کا نام ہے کہ مجھے کوئی پروا نہیں کہ یہ اصل میں ہے

کیا؟ میرا کام نہیں کہ میں اس کا مجموعی خلاصہ کرنے بیٹھ جاؤں۔ عین اس وقت، زندگی میرے لیے چائے کی ایک پیالی ہے۔ آج صبح یہ افسنتین کا عرق تھی اور صفر کا مرض۔ ذرا شکر پڑھیئے گا۔

آدمی عظیم سنجیدگی سے اُکتا جاتا ہے۔ اس میں کوئی نہ کوئی کھوٹ ضرور ہے اور یہی میل وِل ہے۔ اُف، عزیز من! یہ باضابطہ قسم کا گدھا کیسی مضحکہ خیز آوازیں نکالتا ہے!

مگر وہ ایک گہرا، عظیم فنکار تھا، چاہے وہ کسی قدر شوکت پسند بھی سہی۔ وہ ایک اصلی امریکی تھا، ان معنوں میں وہ ہمیشہ اپنے سامعین کو اپنے سامنے کھڑا کرتا تھا۔ مگر جب وہ اپنی امریکیت کو ترک کر دیتا ہے، جب وہ اپنے سامعین کو فراموش کر دیتا ہے اور اپنی دنیا کا براہِ راست اِدراک ہمیں بخشتا ہے تو حیرت انگیز ہو جاتا ہے۔ اس کی کتاب رُوح پر ایک سکوت مسلّط کر دیتی ہے، ایک ہیبت ناک سکوت۔

اپنی ''انسانی'' ذات میں میل وِل قریب قریب ایک دیوانہ ہے۔ یعنی وہ مشکل سے ہی انسانی روابط کے لیے کسی ردِعمل کے قابل رہ گیا ہے یا پھر وہ محض ایک نصب العین کے طور پر یا صرف ایک لمحے کے لیے انسان کہلانے کا مستحق بن جاتا ہے۔ اِس کی انسانی شخصیت تقریباً صرف ہو چکی ہے۔ وہ مجر وفکر کا فنکار ہے، اپنی تجزیہ کار اور تجزیہ زدہ اور مادے کی عجیب لغزشوں اور تصادموں سے کہیں زیادہ مسحور ہو جاتا ہے۔ اس بات میں وہ (''دوسال مستول کے آگے'' کے مصنّف) ڈینا سے مشابہ ہے۔ دراصل وہ مادی عناصر کے ساتھ ہی متفق رہنا چاہتا ہے۔ اُس کا ڈراما اُن کے ساتھ ہے۔ وہ ایک ایسا استقبالیت پرست تھا جو (اطالیہ کے) استقبالیت پرستوں (مصوروں اور شاعروں) سے بہت پہلے پیدا ہو گیا تھا۔ عناصر کی محض برہنہ لغزشیں اور انسانی روح ان سب کا تجربہ کرتی ہوئی۔ کتنی بار وہ سرحد کے اُوپر جا پہنچتا ہے۔ طب دماغی تقریباً مصنوعی، پھر بھی اتنا عظیم۔

یہ وہی پُرانی بات ہے جو سب امریکیوں میں پائی جاتی ہے۔ وہ اپنا پُرانے فیشن کا فراک کوٹ پہنے رکھتے ہیں، ایک پُرانے فیشن کے ریشمی ہیٹ کے ساتھ، اس حالت میں بھی جب کہ وہ ناممکن ترین کاموں میں مصروف ہوں۔ اسی میں دیکھ لیجئے، آپ میلؔ وِل کو ملاحظہ کریں۔ ایک مہیب منقّش جسم والے جنوبی جزیرے کے ایک باشندے کے ساتھ ہم آغوش ہے اور پورے ضابطوں کے ساتھ اس وحشی کے ننّھے سے بت کو دھونی دے رہا ہے جبکہ اس کا تصور پرستانہ فراک کوٹ بس اس کی قمیص کے پچھلے حصے کو چھپائے ہوئے ہے اور اس کا اخلاقی ریشمی ہیٹ بدستور اس کے ماتھے پر جما ہوا

ہے۔کتنا نمائندہ امریکی رویہ ہے یہ ناممکن ترین کام بھی کرنا اور ساتھ ہی اپنے روحانی رنگ ورَوغن کو بھی اُترنے نہ دینا۔اُن کے نصب العین زدہ بکتر کی طرح ہیں جو زنگ آلود ہو چکا ہے اور آئندہ بھی کام نہیں آئے گا اور دریں اثنا میل وِل، اس کا جسمانی علم برہنہ طور پر متحرک ہے۔ بے پردہ عناصر کے درمیان ایک زندہ دھڑکتی ہوئی چیز۔کیونکہ وہ محض جسمانی لرزشوں کی حساسیت کے ساتھ، ایک حیرت انگیز وائرلیس سٹیشن کی طرح، باہر کی دنیا کے اثرات کو ضبطِ تحریر میں لاتا ہے اور ایک تنہا شدہ، دُور اُفتادہ رُوح کی، ایک ایسی رُوح کی جو آپ اکیلی ہے، بغیر کسی حقیقی انسانی رابطے کے، انتہائی تبدیلیوں کو بھی مندرج کرتا ہے۔

نیو بیڈفورڈ کے پہلے ایام ہمیں اس واحد انسانی ہستی سے متعارف کراتے ہیں جو فی الاصل کتاب میں داخل ہوتی ہے یعنی اشمیئل سے، کتاب کے ''میں'' سے اور پھر وہ لمحے بھر کا برادرِ قلبی، کو یکیگ، منقّش جسم والا طاقتور، جنوبی سمندر کا ذوبین انداز (ذوبین یا بورپون۔۔۔عربی میں حربون۔۔۔جیولن کی طرح کا وہ لمبا سا نیزہ ہے جس سے وھیل کو مارا جاتا ہے۔) جس سے میل وِل محبّت کرتا ہے، جیسے ڈینا اپنے ہوپ سے (''دو برس مستول کے آگے'' میں)۔اشمیئل کے ہم بستر کا داخلہ دلچسپ اور ناقابلِ فراموش ہے اور بعد میں دونوں، وحشیوں کی زبان میں، شادی کی قسم کھاتے ہیں کیونکہ کو یکیگ نے اشمیئل کے اندر دوبارہ محبّت اور انسانی رَبط کے سیلابی پھاٹک کھول کے رکھ دیئے ہیں۔

> ''جب میں اس کمرے میں بیٹھا تھا جو اَب سونا ہو چکا تھا، تو آگ دھیرے دھیرے جل رہی تھی، اس درمیانی مرحلے میں جب اُس کی ابتدائی شدت ہوا کو گرم کر چکتی ہے تو پھر محض دیکھنے کو رہ جاتی ہے۔شام کے سائے اور واہمے کھڑکیوں کے گرد جمع ہو رہے تھے اور ہم دونوں خاموش اکیلوں کے اوپر جھلک رہے تھے۔مجھے عجیب قسم کے جذبات کا احساس ہونے لگا۔جیسے میرے اندر ایک قسم کی گداختگی پیدا ہو رہی ہو۔اب میرا کرچا ہوا ہاتھ اور بولایا ہوا دل درندہ صفت دنیا کے خلاف برگشتہ نہیں تھا۔اس تشفّی بخش وحشی نے اسے دوبارہ زندہ کر دیا تھا۔وہ وہیں بیٹھا تھا، ایک ایسی بے پروا فطرت کے ساتھ ہم کلام، جس میں کوئی مہذب ریاکاری، کوئی خوش گوار فریب نہیں تھا۔وہ جنگل کا آدمی تو تھا ہی، دیکھنے میں ایسا کہ کبھی نہ بھول سکے۔تاہم میں نے خود کو کسی پراَسرار قوت کے تحت اس کی جانب کھنچتا ہوا محسوس کیا۔''

چنانچہ وہ دونوں تمبا کو پینے لگے اور ایک دوسرے کے بازوؤں میں بندھ گئے۔ اُن کی دوستی پر آخری مہر اس وقت لگتی ہے جب اس اشمئیل، کو یکیگ کے ننھے سب بت۔۔۔ گوگو۔۔۔ کے آگے قربانی پیش کرتا ہے۔

''میں ایک اچھا بھلا عیسائی تھا، جو برحق امریکی کلیسا میں پیدا ہوا تھا اور اسی کے سینے میں پلا تھا۔ پھر میں کیسے ایک بت پرست کے ساتھ ایک پارہ چوب کی پرستش میں شریک ہوسکتا تھا؟ مگر پرستش کس چیز کو کہتے ہیں؟ خدائی رضا پر چلنے کو۔۔۔ بس یہی پرستش ہے، اور خدائی رضا کیا ہوتی ہے؟ اپنے رفیق انسان سے ایسا سلوک کرنا جیسے سلوک کی مجھے اس سے تمنا ہو۔ بس اسی کو خدا کی رضا کا نام دیا جاسکتا ہے۔''

جو بالکل بنجمن فرینکلن کی تعلیم کے مطابق معلوم ہوتا ہے اور مایوس کُن بھدی دینیات ہے۔ مگر حقیقت میں یہی امریکی منطق ہے۔

''اب کو یکیگ میرا رفیق انسان ہے، اور میں کیا چاہتا ہوں کہ یہ کو یکیگ میرے ساتھ سلوک کرے؟ یہی کہ میری مخصوص کلیسائی پرستش میں شامل ہو۔ نتیجہ یہ کہ مجھے اس کے ساتھ شامل ہونا چاہیے۔ اس بنا پر مجھے بت پرست بن جانا چاہیے۔ چنانچہ میں نے لکڑی کے باریک تراشے ہوئے ٹکڑوں کو سلگایا، اور ننھے سے معصوم بت کو اونچا بٹھانے میں اُس کی مدد کی اور کو یکیگ کے ساتھ مل کر اُسے خستہ بسکٹوں کی شردھا چڑھائی۔ دو تین بار اُس کے آگے جھک کر سلام کیا اور اس کی ناک کو چوما۔ یہ ہو چکا تو ہم نے لباس تبدیل کیے اور بستر میں گھس گئے۔ اپنے اپنے ضمیر اور دنیا کے ساتھ صلح کی حالت میں۔ مگر تھوڑی بہت گپ کے بغیر ہمیں نیند نہ آئی۔ مجھے معلوم نہیں کیسے مگر بستر کی سی کوئی اور جگہ نہیں جہاں دوستوں کے درمیان راز درانہ انکشافات کیے جاسکیں۔ کہتے ہیں میاں بیوی ایک دوسرے پر اپنی روحوں کی تہ کو کھول کے رکھ دیتے ہیں اور بعض بڈھے جوڑے ایسے ہی لیٹ جاتے ہیں اور پُرانے وقتوں کے بارے میں تقریباً صبح تک گپ لگاتے رہتے ہیں۔ ایسے ہی اس وقت، میں اور کو یکیگ لیٹے ہوئے تھے۔ ایک نرم و گرم پیار کرنے والے جوڑے کی طرح۔۔۔''

آپ سوچیں گے کہ کو یکیگ کے ساتھ یہ رشتہ اشمئیل کے لیے کوئی معنی رکھتا ہوگا۔ مگر نہیں

کویکیگ پچھلے دن کے اخبار کی طرح بھلا دیا جاتا ہے۔ امریکی اشمیئل کے لیے انسانی چیزیں بس لمحاتی لرزشوں یا دِل لگیوں سے زیادہ کوئی اہمیت نہیں رکھتیں۔ ایک کویکیگ کیا چیز ہے؟ ایک بیوی بھی کیا ہوتی ہے؟ سفید وھیل کا شکار لازم ہے۔ کویکیگ بس ''معلوم'' ہونا چاہیے۔ اس کے بعد اس کو فراموشی کے سمندر میں پھینک دینا ہی بہتر ہے۔

''مگر آخر یہ سفید وھیل ہوتی کیا بلا ہے؟''

ایک دوسری جگہ اشمیئل کہتا ہے کہ اسے کویکیگ کی آنکھوں سے پیار تھا۔ ''بڑی بڑی گہری آنکھیں، آتشی سیاہ اور نڈر۔ بلاشبہ وہ بھی (ایڈگر ایلن) پو کی طرح ان کا سراغ پانا چاہتا تھا۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

وہ دونوں نیو بیڈفورڈ سے نین ٹکٹ چلے جاتے ہیں اور وہاں ایک وھیل کے شکار پر جانے والے جہاز پیکوڈ کے عملے پر کام کرنے کے لیے دستخط کر دیتے ہیں۔ یہ پیکوڈ عیسائی فرقے کویکر لوگوں کا جہاز ہے (جو خود کو ''انجمنِ دوستاں'' کا نام دیتے ہیں، جنگ کے مخالف ہوتے ہیں اور اپنے کلیساؤں میں انتہائی نظم وضبط اور خاموش سماعت کے لیے مشہور ہیں۔)

یہ سب عجب، خیالی یا تصوراتی قسم کی چیز معلوم ہوتا ہے۔ روح کا بحری سفر، تاہم حیرانی کی بات یہ ہے کہ وھیل کے شکار کا سفر بھی ہے۔ ہم اس عجیب وغریب جہاز اور اس کے ناقابلِ یقین عملے کے ساتھ سمندر کے درمیان میں پہنچ جاتے ہیں۔ ان کے مقابلے میں تو آرگو کے ملاح بھی (جو کلاسیکی اساطیر میں سنہری اُون کی مہم پر روانہ ہوئے تھے۔) بھیڑ کے بچے معلوم ہوتے ہیں اور یولیسیز بھی جو سرسیوں کو شکست دینے اور جزیروں کی بدطنیت ٹھگنیوں کو شکست دینے نکلا تھا۔ پیکوڈ کا عملہ جنونیوں کا عملہ ہے جو ایک تنہائی پسند، بے ضرر سفید وھیل کے پیچھے پاگلوں کی طرح سرگرداں ہے۔

روح کی تاریخ کے طور پر (یہ کتاب) انسان کو فنا کرتی ہے مگر ایک سمندری گھڑنت کے طور پر تعجب خیز ہے۔ سمندری گھڑنتوں میں ہمیشہ کوئی نہ کوئی چیز ایسی ضرور ہوتی ہے جو نشانے سے ذرا اوپر لگتی ہے، لگنی بھی چاہیے۔ مگر حقیقی ملاحوں کے تجربوں کے اوپر جو ایک گونجتے ہوئے تصوف کا نقاب ہے، وہ کسی وقت انسان کے اعصاب پر بھاری ہو جاتا ہے اور پھر تقدیر کے کشف میں یہ کتاب بہت گہری ہے۔ غم سے بھی گہری، اتنی بصیرت افروز کہ جذبے سے بھی ماورا ہو جاتی ہے۔

ابھی کچھ وقت ہے کہ آپ کو کپتان دیکھنے کی اجازت ملے۔ اخی اب (یعنی باپ کا بھائی۔

بنی اسرائیل کے ایک نافرمان بادشاہ کا ہم نام۔) ایک پُراسرار کوئیکر۔ اُف! یہ تو ایک نہایت ہی خدا ترس قسم کا کوئیکر جہاز معلوم ہوتا ہے۔

اُخی اَب۔ کپتان یا ناخدا۔ رُوح کا ناخدا:

میں ہی اپنا مالکِ تقدیر ہوں
مَیں ہی اپنی رُوح کا خود ناخدا

اُخی اب!

''مرے ناخدا! یہ ہمارا دَورِ خطر تمام بھی ہو چکا۔''

دُبلا پتلا اُخی اَب، کوئیکر، پُراسرار شخص، سمندر میں کچھ دِنوں کے بعد خود کو نمودار کرتا ہے۔ اُس کا ایک راز ہے۔ کیا؟ وہ ایک بدشگون آدمی ہے۔ ٹُھنٹھ پر ٹُھنٹھنا تا ہوا چلتا ہے۔ ایک مصنوعی ٹانگ پر جو عظیم الجثہ سمندری جانوروں کے دانتوں سے بنی ہے۔ عظیم وہیل موبی ڈِک نے جب اُخی اَب اُس پر حملہ آور ہوا تھا تو اس کی ایک ٹانگ گھٹنے تک نوچ لی تھی، اور بالکل صحیح بھی تھا۔ اُس کی تو دونوں ٹانگیں نوچ لینی چاہیے تھیں اور کچھ اُن کے علاوہ بھی۔

مگر اخی اَب یوں نہیں سوچتا۔ اب تو اسے ایک ہی چیز کا مراق ہو گیا ہے۔ موبی ڈِک کا مراق۔ موبی ڈِک کو مر جانا چاہیے نہیں تو اخی اب اس کے آگے زندہ نہیں رہ سکتا۔ اِس لحاظ سے اخی اب ایک دہریہ ہے۔

یہ بھی سہی۔

امریکی روح کے اس جہاز پیکوڈ پر کپتان کے تین مددگار نائب ہیں:

۱۔ سٹاربک: کوئیکر، نین ٹکٹ کا باشندہ، خوب ذمہ دار اور معقول آدمی، پیشن بین اور جرأت مند، اس قسم کا آدمی جسے قابلِ اعتبار کہا جاتا ہے۔ باطن میں خوف زدہ۔

۲۔ سٹب: ''آگ کی طرح بے خوف اور اتنا ہی میکانکی۔'' ہر موقع پر نتائج سے بے پروا اور خوش مزاج رہنے پر مصر۔ اصل میں ضرور خوف زدہ بھی ہوگا۔

۳۔ فلاسک: ضدی اور ہٹیلا، تخیّل کے بغیر۔ اس کے نزدیک ''حیران کُن وہیل محض ایک بڑی قسم کا چوہا یا چھچھوندر ہوگا۔''

تو یہ رہے آپ کے سامنے ایک مراقی کپتان اور اس کے تین نائب، تین عدد نفیس بحر آشنا۔

قابلِ تعریف وھیل شکاری، اپنے کام میں درجہ اوّل کے لوگ۔

بالکل ایسے ہی جیسے (امریکی صدر) مسٹر ولسن اور اُن کا قابلِ توصیف کارگزار عملہ (انجمنِ اقوام کی مجلس میں)۔ بس اتنا ہے کہ پیکوڈ والوں میں کوئی اپنی بیوی کو ساتھ لے کے نہیں آیا تھا۔

''ایک مراقی، روح کا ناخدا اور تین ممتاز عملی نائب۔

امریکہ!

اور پھر عملہ بھی کیسا؟ مُرمدّ، مردود، آدم خور، اشمیئل، کویکر فرقے کے ارکان۔

امریکہ!

تین جناتی زوبین انداز، جو عظیم سفید وھیل پر نیزہ زنی کریں گے۔''

۱۔ کویکیگ۔۔۔ جنوبی سمندر کے کسی جزیرے کا، سارے جسم پر نقش و نگار گدے ہوئے، لمبا تڑنگا اور تنومند۔

۲۔ ڈیگو۔۔۔ مہیب، سیاہ حبشی۔

۳۔ ٹاش ٹیک۔۔۔ ساحلی علاقے کا ''سرخ ہندی'' (ریڈ انڈین)، وہاں کا جہاں سرخ ہندیوں کا علاقہ سمندر سے ملتا ہے۔

تو یہ ہیں آپ کے سامنے تین وحشی نسلیں، امریکی جھنڈے تلے، مراقی کپتان، اپنے تین عدد مشاق زوبین اندازوں کے ساتھ جو سفید وھیل پر نیزہ زنی کو ہر دم تیار ہیں۔

اور صرف تین دنوں بعد ہی اَخی اَب کا ملاح عملہ عرشے پر آتا ہے۔ عجیب، خاموش، رازدار، سیاہ پوش ملائی باشندے، آتش پرست پارسی۔ ان کے ذمے اَخی اَب کی کشتی کی ملاحی ہے جب وہ وھیل کے تعاقب میں چھلانگیں لگائے گی۔

آپ پیکوڈ جہاز کے بارے میں کیا سوچتے ہیں جو کسی امریکی باشندے کی روح کا جہاز ہے؟ بہت سی نسلیں، قسم قسم کے لوگ، بہت سی قومیں، ''ستاروں اور لکیروں'' کے تلے، بہت سی لکیریں اپنے جسموں پر لگوائے ہوئے۔

''بعض اوقات ستاروں کی سمت نگراں۔

اور ایک پاگل جہاز میں، ایک پاگل کپتان کی زیرِ کمان، ایک مجنونانہ متعصبانہ شکار۔

کس لیے؟

موبی ڈک کے لیے جو ایک عظیم سفید وھیل ہے۔ سفید، عظیم وھیل۔''

مگر سب کے سب کیسے شان دار طریقے سے قابو میں رکھے ہوئے۔ تین نفیس قسم کے نائب اور ساری مہم کس قدر عملی، کس قدر ممتاز طریقے سے عملی طور پر کام کرتی ہوئی۔

''امریکی صنعت!''

یہ سب عملہ فعلہ ایک مجنونانہ تعاقب کی خاطر، میل وِل اسے ایک حقیقی ''وھیل شکار'' جہاز کی طرح رکھنے کا انتظام کرتا ہے اور ایک اصلی سمندری گشت کی طرح، سارے وہموں کے باوجود، ایک حیرت انگیز، تعجّب خیز بحری سفر اور ایک حُسن جو محض اس لیے مافوق معلوم ہوتا ہے کہ مصنّف پُراسرار پانیوں میں خوفناک طریقے سے ڈگمگاتا پھرتا ہے۔

وہ مابعدالطبیعیاتی انداز میں گہرا جانا چاہتا تھا اور وہ مابعدالطبیعیات سے بھی گہرا چلا گیا ہے۔ یہ ایک مافوق قسم کی خوب صورت کتاب ہے۔ ایک خوفناک معنی کی حامل، جو بہت سخت جھٹکوں کے ساتھ بڑھتا رہتا ہے۔

میل وِل کا موازنہ ڈینا کے ساتھ دلچسپی کا باعث ہوگا، خصوصاً ''القطرس'' (ایلبا ٹروس) کے تذکرے میں جو ایک بہت بڑا امرغابی پرندہ ہے۔[1] میل وِل کسی قدر شوکت کا دِل دادہ تھا۔

''مجھے وہ پہلا القطرس جو میں نے دیکھا، اب تک یاد ہے یہ ایک طویل طوفان کے دوران منجمد جنوبی سمندروں کی سخت سطح پر چلتے ہوئے دکھائی دیا تھا۔ جب میں اپنے قبل دوپہر معائنے کے بعد، نیچے ہجوم سے بھرے عرشے پر اترا تو وہاں ایک پردار چیز کو عرشے کے بندروزن پر جھپٹتے ہوئے دیکھا۔ وہ سفید اور بے داغ تھا۔ رومیوں جیسے مڑی ہوئی اونچی منقار کے ساتھ۔ وقفے وقفے کے بعد وہ اپنے وسیع فرشتوں جیسے پَروں کو موڑتا تھا اور حیرت ناک تھرتھراہٹوں اور پھڑ پھڑاہٹوں کے ساتھ ہلتا تھا۔ اگرچہ اس کے جسم پر کوئی چوٹ نہیں لگی تھی مگر وہ ایسی چیخیں نکالتا تھا، جیسے کسی بادشاہ کا بھوت، مافوق الفطری عذاب میں مبتلا ہو۔ مجھے یوں لگا جیسے اس کی ناقابلِ بیان حد تک آنکھوں کے پار مجھے ایسے رازوں کی جھلک دکھائی دے رہی ہو جو آسمانوں کے نیچے نہیں۔ یہ سفید چیز، اتنی سفید تھی، اس کے بازو اتنے وسیع و عریض تھے اور ان دائمی جلاوطن پانیوں میں، مجھے روایتوں کی اور شہروں کی تمام اذیت ناک اور رنجش دینے والی یادیں فراموش ہو چکی تھیں۔ اس لیے

مجھے اصرار ہے کہ اس پرندے کی حیرت ناک جسمانی سفیدی میں، بڑی حد تک سحر کا راز چھپا ہوا ہے۔''

میل ول کا القطرس ایک قیدی ہے جو ایک کنڈے کے ساتھ طعمے میں پھنسا ہوا ہے۔ جی ہاں! میں نے بھی ایک القطرس دیکھا ہے جو آسٹریلیا کے جنوب میں بحرِ منجمد کے سخت پانیوں کے اُوپر ہمارا پیچھا کرتا رہا اور جنوب کی سردیوں میں۔ مَیں ایک ڈاک لے جانے والی کشتی میں تھا جو تقریباً خالی تھی۔ مزدور عملہ کپکپا رہا تھا۔ پرندہ اپنے لمبے لمبے پروں کے ساتھ ہمارا پیچھا کرتا رہا اور پھر ہمیں چھوڑ گیا۔ کسی کو معلوم نہیں، جب تک اس نے خود نہ آزمایا ہو، کہ جنوب کے ان پانیوں میں کتنی تنہائی، کتنی گمشدگی کا احساس ہوگا اور دُور آسٹریلیا کے ساحل کی جھلک۔

آدمی کو محسوس ہوتا ہے کہ ہمارا دِن تو محض ایک دِن ہے اور یہ کہ رات کی تاریکی میں اس سے آگے بہت سے نئے دِن، برومندی کے ساتھ جنبش میں ہیں جبکہ ہم اپنے وجود سے برگشتہ اور منحرف ہو چکے ہیں۔

کون جانے ہم کتنی بری طرح برگشتہ ہو جائیں گے؟

مگر میل ول ''سفیدی'' کے بارے میں اپنی جستجو جاری رکھتا ہے۔ وہ عظیم مجرد حقیقت کا شیفتہ ہو چکا تھا۔ وہ مجرد جہاں ہماری انتہا ہے، جہاں ہماری ہستی تمام ہو جاتی ہے۔ سفید یا سیاہ اور سفید جو ہمارا مجرد انجام ہے۔ اور پھر یہ سمندر میں پیکوڈ ہونا ہی کیسا پیارا لگتا ہے؟ جہاں ہمارے نزدیک مٹی کا ایک ریزہ تک نہیں۔

> ''یہ ایک ابر آلود، حبس بھری سہ پہر تھی۔ ملاح تختوں کے آس پاس سستی کے مارے لیٹے ہوئے تھے یا خالی نظروں سے سیسہ رنگ پانیوں کو تکے جا رہے تھے۔ کوئیکگ اور میں بڑے آرام سے وہ چیز بن رہے تھے جسے ملاح لوگ ''تلوار کی جھالر'' کہتے ہیں اور جو ہماری کشتی کے لیے مزید رسی فراہم کرنے کے لیے سود مند ہوتی ہے۔ یوں خاموش اور دَبکا ہوا اور پھر بھی کسی نہ کسی طرح یہ منظر ایک پیش خیمے کی طرح محسوس ہوتا تھا اور ہوا میں ایک ایسا خواب ناک افسوں بسا تھا کہ ہر خاموش ملاح اپنی مخفی شخصیت کے اندر ڈوبا ہوا لگتا تھا۔۔۔''

اس پیش خیمہ قسم کی خاموشی کے درمیان پہلی چیخ سنائی دی۔

''وہ دیکھو، وہاں! وہ سانس لے رہا ہے! وہ اُدھر! دیکھو اس کے سانسوں سے لہریں بلند ہو رہی ہیں'' اور یوں پہلا تعاقب شروع ہوتا ہے، سچی سمندری تحریر کی ایک حیرت انگیز عبارت، سمندر اور صرف و محض سمندری ہستیاں تعاقب کی حالت میں، سمندری مخلوقات جن کا پیچھا کیا جا رہا ہے، زمین کی رنگت کا تصور ہی یہاں مشکل سے ہوتا ہے، خالص سمندری حرکت:

''راستہ دینا، ساتھیو!'' سٹار بَک نے سرگوشی میں کہا اور ساتھ ہی آگے بڑھ کر بادبان کی چادر کے عقب میں کھسک گیا۔ ''ابھی جھکڑ چلنے سے پہلے مچھلی مارنے کا وقت ہے، لو سفید پانی بھر آ گیا۔ قریب اور قریب لے چلو، جست لگاؤ۔'' ذرا سی دیر کے بعد ہمارے دونوں طرف یکے بعد دیگرے وہ چیخیں بلند ہوئیں جن سے ظاہر ہوا کہ دوسری کشتیاں جلدی سے پانی میں اتاری گئی تھیں، مگر ان کے ملاح ابھی مشکل سے تختے پر اترے ہوں گے کہ بجلی کی طرح پلٹ کر سٹار بَک نے سرگوشی کی اور کویکیگ زوبین کو ہاتھ میں لیے اپنے قدموں پر اُچھل پڑا۔ اگرچہ کھویوں میں سے کوئی بھی زندگی اور موت کے خطرے کا، جو اُن سے ذرا آگے کی طرف تھا، سامنا نہیں کر رہا تھا۔ تاہم ان کی آنکھوں نے نائب کے چہرے کے تناؤ سے، جو کشتی کے دُنبالے میں کھڑا تھا، جان لیا تھا کہ فوری عمل کا لمحہ آن پہنچا۔ انھوں نے ڈبکی لگانے کی ایک اتنی زوردار آواز سنی تھی جیسے پچاس ہاتھی اپنی بچھالی میں جھول رہے ہوں۔ اس اثنا میں کشتی کہر کے درمیان اب بھی اچھالے مار رہی تھی اور لہریں ہمارے آس پاس دباؤ ڈال رہی تھیں اور غصہ کھائے ہوئے سانپوں کے سے تنے ہوئے پھن نکال نکال کر پھنکار رہی تھیں۔''

''یہ اس کا کوہان ہے! وہاں! اُدھر! دینا ذرا ایک اس کو!'' سٹار بَک نے سرگوشی کی۔ ایک مختصر سی لپکتی ہوئی آواز کشتی سے باہر کو جھپٹی۔ یہ کویکیگ کا چلایا ہوا زوبین تھا۔ یکا یک جیسے ہر چیز کو ایک ہی بہم پیوستہ حرکت کے ساتھ عقب سے زور کا دَھکا لگا۔ جب کہ آگے کی طرف کشتی ایسے محسوس ہوئی جیسے کسی چٹان سے ٹکرا جائے گی۔ بادبان اُکھڑ کے گرا اور دھماکے کے ساتھ پھٹ گیا۔ ایک جھلسنے والے بخار کا ایک جھنکا پاس ہی سے تیزی کے ساتھ گزر گیا۔ کوئی چیز ہمارے نیچے چکر لگا رہی تھی اور تلاطم میں تھی۔ جیسے بھونچال آ گیا ہو۔ سارا عملہ بے ترتیبی کے ساتھ، جھکڑ لائے ہوئے سفید جھاگ میں پھنسا ہوا، جیسے

گلا گھٹنے کی حالت میں ہو۔ جھکڑ، وھیل اور ز وبین کا نیزہ جیسے مل جل کر ایک چیز بن گئے تھے، اور وھیل جس کو لوہے سے محض ایک خراش سی آئی تھی، نکل چکی تھی۔۔۔''

میل وِل جارحانہ اور مخلوط جسمانی حرکت بیان کرنے کا بہت بڑا ماہر ہے۔ وہ ایک مکمل تعاقب کو ایک ذرا سی خطا کے بغیر جاری رکھ سکتا ہے، اسی طرح وہ خاموشی تخلیق کرنے میں بھی کامل ہے۔ جہاز سینٹ ہلینا جزیرے کے جنوب میں کیرل گراؤنڈ پر آرام سے چل رہا ہے:

''یہ ان مذکورہ پانیوں کے درمیان سبک رفتاری کے ساتھ بہنے کے دوران کی بات ہے کہ ایک ساکت چاندنی رات کو جب تمام لہریں سیمیں حلقوں کی طرح چکر کاٹ رہی تھیں اور اپنی نرم پھیلی ہوئی کھولاہٹوں سے چاندنی جیسی خاموشی کو تنہائی میں تبدیل نہیں ہونے دے رہی تھیں تو ایک ایسی خاموش رات میں دُور کہیں، جہاز کے ماتھے کے آگے بنتے ہوئے سفید بلبلوں کے پار، ایک سیمیں فوارہ سا اچھلتا نظر آیا۔۔۔''

اور پھر مچھلیوں کے اس جھنڈ کی توصیف جو وھیل کی غذا ہوتی ہیں:

''کروزیلو سے شمال مشرق کی طرف سُکان کا پہیہ گھماتے ہوئے ہم چھوٹی مچھلیوں کی ایک وسیع چراگاہ سے جاٹکرائے۔ ننھّی منی زرد رنگ کی ایک دولت، جن پر حقیقی قسم کی وھیل اپنا پیٹ پالتی ہے۔ بحری میلوں میں پھیلی ہوئی یہ مخلوق ہمارے آس پاس لہرا رہی تھی۔ ایسے کہ ہمیں لگتا تھا کہ پکی ہوئی سنہری گندم کے لامحدود کھیتوں کو چیرتے ہوئے جا رہے ہوں۔ دوسرے دن بہت سی حقیقی قسم کی وھیل مچھلیاں دکھائی دیں جو عنبریں وھیل کے شکار کو نکلے ہوئے پیکوڈ سے محفوظ تھیں۔ کھلے جبڑوں کے ساتھ وہ بڑے آرام سے ننھّی مچھلیوں کے جھنڈ کے درمیان تیرتی ہوئی جا رہی تھیں جو اُن کے دہانوں پر حیرت انگیز وینیزی دریچہ پوشوں کی طرح کے جھالردار ریشے سے چپک جاتی تھیں اور جو اسی لمحے اُن کو اس پانی سے جدا کر دیتا تھا جو ہونٹ کے پاس سے آ کے پلٹتا تھا۔ جیسے حرکت کرتے ہوئے کٹائی کرنے والے، پہلو بہ پہلو، اپنی درانتیوں کو تیزی سے آگے بڑھاتے ہوئے نم دار مرغزاروں میں اور تازہ گھاس کے اندر سے گزر جاتے ہیں اسی طرح یہ جناتی مخلوق جو تیرتی چلی جاتی تھی، ایک عجیب گھاس کی کٹائی جیسی آواز پیدا کرتے ہوئے اور اپنے پیچھے زرد سمندر میں طویل خالی کھیتوں جیسی نیلاہٹ چھوڑتے ہوئے، مگر جب وہ ننھّی

مچھلیوں کے جھنڈ کو جدا کرتیں تو اس کے سوا اور کوئی آواز پیدا نہ ہوتی اور یہ آواز بس کٹائی کرنے والوں کی یاد دلاتی تھی۔ مستول کے سرے سے دیکھتے ہوئے خصوصاً جب وہ رُک جاتی تھیں اور ذرا سی دیر کے لیے ساکت ہو جاتی تھیں، تو ان کی وسیع سیاہ شکلیں کسی اور چیز کی نسبت چٹانوں سے مشابہ معلوم ہوتی تھیں۔۔۔''

یہ خوب صورت عبارت ہمیں اس بحری مخلوق۔۔۔سکوئیڈ کی پرچھائیں کے قریب لے آتی ہے (جس کا جسم بے حد طویل ہوتا ہے اور جس کے دہانے کے گرد دس ایک بازو لگے ہوتے ہیں۔)

''نئی مچھلیوں کے جھنڈ کو چیرتے ہوئے پیکوڈ نے پھر بھی جزیرہ جاوا کی سمت اپنا شمال مشرقی سفر جاری رکھا۔ موافق ہوا اس کے پیندے کو آگے دھکیل رہی تھی چنانچہ گرد و پیش کی استقامت میں تین طویل مخروطی مستول اس پُرسکون ہوا کو آہستگی سے حرکت دے رہے تھے جیسے کسی میدان میں تاڑ کے تین نرم قسم کے پیڑ ہوں اور پھر بھی اس سیمیں رات کے طویل وقفوں میں وہ ایک اکیلا نظر افروز فوارہ دکھائی دے رہا تھا۔''

''مگر ایک شفاف نیلگوں صبح کو جب کہ تقریباً ایک مافوق الفطرت قسم کا سکوت سمندر پر چھایا ہوا تھا، اگرچہ اس کے ساتھ کوئی جامد قسم کی خاموشی شریک نہیں تھی، یوں لگا جیسے کہ طویل چمکتی ہوئی دھوپ کی ایک لکیر کسی سنہری انگلی کی طرح اس کے اُوپر دھری ہے، راز دار خاموشی کا اشارہ کرتی ہوئی۔ اس وقت تمام پھسلتی ہوئی لہروں نے نرمی سے آگے بڑھتے ہوئے سرگوشی کی۔ اس شفاف منظر کی خاموشی میں ڈیگو کو بڑے مستول پر سے ایک عجیب سا سایہ نظر آیا۔''

''دور ایک بہت بڑا سفید جسم سستی سے بلند ہو رہا تھا، بلند سے بلند تر اور جب یہ منظر نیلگوں آسماں سے جدا ہوا تو بالآخر جہاز کی ناک کے آگے کوئی چیز برف کی پھسلن کی طرح چمکی، ایسی برف کی طرح جو ابھی ابھی پہاڑیوں پر سے پھسلی ہو۔ یوں ایک لمحے کے لیے دَمک کر یہ چیز اسی آہستگی کے ساتھ ساکت ہوئی اور پھر پانیوں میں گم ہو گئی۔ پھر ایک بار اُٹھی اور خاموشی کے ساتھ دَمکی۔ وہ کوئی وہیل معلوم نہیں ہوتی تھی مگر تاہم ڈیگو نے سوچا، کہیں یہ موبی ڈِک تو نہیں؟''

چھوٹی کشتیاں اتاری گئیں اور منظر کی طرف کھینچی جانے لگیں۔

''عین اُس نقطے پر جہاں اس نے ڈبکی لگائی تھی، وہ پھر ایک مرتبہ آہستہ سے بلند ہوئی۔ ایک لمحے کے لیے موبی ڈِک کے تمام خیالات بھول کر اب ہم قدرت کے اس حیرت انگیز ترین مظہر کے مشاہدے میں مصروف تھے جو رازدار سمندروں نے اب تک ہم پر نمایاں کیا تھا۔ ایک وسیع، گودے سے بھرا ہوا، حیوانی تودہ، جو لمبائی اور چوڑائی دونوں میں کئی فرلانگ تک پہنچتا تھا، پانی کے اوپر لیٹا ہوا تیر رہا تھا، بے شمار بازو اس کے مرکز سے نکل کر چاروں طرف پھیلے ہوئے تھے، پیچ و تاب کھاتے ہوئے جیسے (امریکہ کے سانپ) ایناکونڈا اپنی پناہ گاہوں میں۔ ایسے جیسے کوئی بھی چیز جو اتفاق سے اُن کے قریب آ جائے تو اُسے دیکھے بغیر پکڑ سکیں۔ اس مخلوق کو کسی قسم کا قابلِ ادراک چہرہ یا ماتھا قدرت سے نہیں ملا تھا۔ کوئی ایسی قابلِ تصور نشانی بھی موجود نہ تھی کہ اس میں کسی قسم کے احساس یا جبلّت کا وجود ہوگا۔ مگر یہ ہمارے سامنے اُچھلتی ہوئی لہروں پر ''تھرتھراتی ہوئی ایک غیر زمینی، بے ہیئت، زندگی کی ایک اتفاقی سی پرچھائیں موجود تھی اور ایک ہلکی سی سانس کھینچ کر وہ پھر آہستگی سے غائب ہوگئی۔''

اس کے بعد آنے والے ابواب جن میں وھیل کے شکاروں کی مبسوط بیان کاری ہے۔ ان کا مارنا صاف کرنا اور کاٹ کاٹ کر قسم قسم کے ٹکڑوں کو الگ الگ کرنا، سچ مچ ہونے والی چیزوں کی ایک پر تجمّل یادگار ہیں۔ پھر وہ عجیب کہانی ہے۔ جیروبوَم سے سمندری ملاقات کی، جو پیکوڈ کی طرح ایک ''وھیل شکار'' کشتی تھی اور جس پر جہاز کے کارندوں میں سے ایک آدمی نے جو مذہبی دیوانہ تھا، غلبہ حاصل کر لیا تھا۔ وھیل کے سر میں سے عنبریں روغن کیسے نکالا جاتا ہے، اس قسم کی واقعاتی توصیفات اس میں بہت ہیں۔ عنبریں وھیل کے دماغ کی چھوٹائی پر خیالات ظاہر کرنے کے دوران، میل وِل کیسے پر معنی طریقے سے بتاتا ہے:

''میرا اعتقاد ہے کہ کسی آدمی کا کردار اس کی ریڑھ کی ہڈی سے ظاہر ہو سکتا ہے۔ تم جو بھی ہو میں تمہاری کھوپڑی کی نسبت تمہاری پیٹھ کے ستون کو چھو کر دیکھنا پسند کروں گا۔''

وھیل کے بارے میں وہ کہتا ہے:

''چنانچہ اس روشنی میں دیکھتے ہوئے وھیل کے اصل دماغ کی حیرت انگیز چھوٹائی کی زائد تلافی اس کی ریڑھ کی ہڈی کی حیرت ناک بڑائی سے ہو جاتی ہے۔''

خوفناک وحشت آمیز تعاقبوں کی یورش میں، خالص حسن کے اثر انگیز اشارے بھی آجاتے ہیں:

''جس وقت یہ تینوں کشتیاں آرام سے جھولتے ہوئے سمندروں کے اوپر نیم ساکت تھیں، ابدی نیلگوں دوپہر کے تلے جھانکتے ہوئے اور جب کہ کوئی بھی کراہ یا کسی قسم کی چیخ نہیں بلکہ ایک ذراسی لہر یا کوئی خیال بھی گہرائیوں کے اُوپر نہیں پہنچ رہا تھا، تو کون اہلِ زمین ہے جس نے ایسے وقت میں یہ سوچا ہوتا کہ اس خاموش اور پُرامن سکوت کے نیچے سمندروں کا سب سے اونچا جناتی حیوان نزع جیسی تکلیف میں پیچ وتاب کھا رہا ہوگا۔''

شاید سب سے زیادہ متحیّر کُن وہ باب ہے جس کو ''عظیم آرمیڈا'' کا عنوان دیا گیا ہے، تیسری جلد کے آخر میں پیکوڈ، سونڈا کی تنگنا کو پار کر کے جاوا کی طرف جا رہا تھا کہ ایک دَم عنبریں وھیلوں کا ایک لامحدود ہجوم اس کے سامنے آ گیا:

''ماتھے کے دونوں طرف، دو یا تین میل کے فاصلے پر، وھیلوں کے فواروں کی ایک زنجیر مسلسل، ایک وسیع نیم دائرے کی شکل میں، جس نے سیدھی سطح کے اُفق کو آدھوں آدھ گھیر رکھا تھا، آرام سے اُچھل کود کر رہی تھیں اور دوپہر کی ہوا میں تمتما رہی تھیں۔''

اس بہت بڑے گلے کا پیچھا کرتے ہوئے، سونڈا کی تنگنا کو پار کر کے جبکہ بحری قزاق خود پیکوڈ والوں کا پیچھا کر رہے تھے، یہ وھیل کے شکاری تیزی سے آگے نکل جاتے ہیں۔ پھر کشتیاں اُتاری جاتی ہیں اور آخرکار ایک عجیب قسم کی جامد نارضامندی وہیلوں کے اوپر چھا جاتی ہے کہ وہ ملاحوں کی زبان میں اُس وقت ''بندھی'' پڑی تھیں۔ ایک مہیب فوجی قافلے کی طرح آگے بڑھنے کی بجائے وہ زور زور سے اِدھر اُدھر تیر رہی تھیں۔ وھیلوں کا ایک اُبلتا ہوا سمندر جو بالکل آگے حرکت نہیں کر رہا تھا۔ سٹاربک کی کشتی جلدی سے وہیلوں کی طرف بڑھتی ہے اور اس چیختے ہوئے لیوا تان کی طرح بہت بڑی بے ترتیبی میں جہاز کے ساتھ باندھی ہوئی کشتی اُن کے عین درمیان میں پہنچ جاتی ہے۔ جناتی حیوانوں کی اُبلتی موجوں کو چیرتی ہوئی یہ کشتی ایک مجنونانہ عزم کے ساتھ اُبھر کے نکل جاتی ہے حتیٰ کہ ایک شفاف ساحلی جھیل کی طرف کھنچتی ہوئی چلی جاتی ہے۔ ایک وسیع، باؤلے، خوف زدہ گلے کے عین درمیان میں۔ یہاں ایک گدگدے اور پاکیزہ اَمن کا تسلّط ہے۔ یہاں مادہ وہیلیں آرام سے تیر رہی ہیں اور وھیلوں کے بچے کشتی کی طرف پالتو کتوں کی طرح سونگھتے ہوئے چلے آتے ہیں اور یہاں حیرت زدہ ملاحوں کو یہ حیران کُن جناتی پستان دار حیوان جفتی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ

سمندر میں اتنی دور سال کا یہ حصہ ان کی مستی کا موسم ہوتا ہے:

''مگر سطح کی اس حیران کُن دنیا سے بہت نیچے، ایک اور عجیب تر دنیا ہمارے دیکھنے میں آئی۔ جس وقت کہ ہم نے اپنے اطراف نظر ڈالی۔ کیونکہ آبی تہ خانوں میں معلق دودھ پلانے والی وھیل ماؤں کی شکلیں تیر رہی تھیں اور وہ بھی جو اپنے گھیر سے لگتا تھا کہ جلدی مائیں بننے والی ہیں۔ جھیل جیسا کہ اشارہ ہو چکا ہے، کافی حد تک شفاف تھی اور جیسے انسانوں کے دُودھ پیتے بچے چھاتی کو چوستے ہوئے آرام سے اور تاک لگا کر چھاتی سے پرے کسی چیز پر توجہ کرنے لگ جاتے ہیں، جیسے کہ ایک ہی وقت میں دو مختلف زندگیاں بسر کر رہے ہوں، اور اخلاقی غذا حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ، روحانی طور پر کسی غیر زمینی یاد کا مزا لے رہے ہوں، اسی طرح ان وھیلوں کے بچے ہماری طرف دیکھتے نظر آتے تھے مگر ان کی آنکھ عین ہمارے اوپر نہیں جمتی تھی جیسے کہ ہم بھی ان کی نومولود نظر میں سمندری گھاس کا ایک حصہ ہوں۔ پہلو کے بل تیرتی ہوئی مائیں بھی کنکھیوں سے ہماری سمت دیکھتی جاتی تھیں۔ اس طلسمی تالاب میں سمندروں کے نازک ترین اسرار ہم پر ہویدا ہوئے۔ ہم نے گہرائیوں میں نوجوان لیواتانی محبّتوں کو دیکھا اور یوں اگر چہ ہم دائرہ در دائرہ پریشانیوں اور ڈراؤنے امکانات سے گھرے ہوئے تھے، نہ نا قابلِ اِدراک مخلوق اس جھیل کے مرکز میں کتنی آزادی اور بے خوفی کے ساتھ اپنے آرام بخش مشاغل میں مصروف تھی بلکہ سکوت کے ساتھ اپنے کھیل اور تفریح میں پوری طرح کھوئی ہوئی تھی۔۔۔''

وھیل کے ان شکار ناموں میں دراصل کوئی بے حد قوی قسم کی چیز پائی جاتی ہے، تقریباً فوق البشری یا انسانی مگر زندگی سے بزرگ تر، انسانی فعالیت سے کہیں زیادہ ہیبت ناک، یہی بات اس باب کے بارے میں درست ہے جو گرفتار شدہ وھیلوں سے عنبر کشی کے عمل پر لکھا گیا ہے۔ یہ اتنا عجیب لگتا ہے، اگر چہ واقعاتی بھی ہے اور پھر بھی اتنا غیر زمینی اور پھر وہ باب جس کو ''بالاپوش'' کا عنوان دیا گیا ہے، ساری دنیا کے اَدب میں لنگم پوجا کے عجیب ترین بیان کا ایک ٹکڑا ہے۔

اس کے بعد وہ حیران کُن باب آتا ہے جس میں ''چربی گداز کارخانے'' کی تفصیل ہے، جبکہ جہاز سمندر کے درمیان میں ایک دھواں دھار چکنائی بھری فیکٹری میں تبدیل ہو جاتا ہے، چربی سے عنبریں روغن حاصل کرنے کے لیے۔ اس رات جب سمندر میں، عرشے کے اوپر سُرخ بھٹّی جلائی

جاتی ہے تو میل وِل کو ایک چونکا دینے والا تجربہ حاصل ہوتا ہے۔۔۔ برگشتگی کا تجربہ۔۔۔ اُس وقت وہ سُکان پر مامور ہے مگر آگ کو دیکھتے ہی وہ وہاں سے ذرا کھسک آیا ہے۔ جب وہ یکا یک محسوس کرتا ہے کہ جہاز تیزی سے پیچھے کی طرف جارہا ہے، کسی پراسرار غیبی قوت کے زور پر:

''سب سے بالا یہ تاثر تھا کہ جس تیز رفتار، تندرو چیز پر میں کھڑا ہوں، وہ کسی آگے کی بندرگاہ یا منزل سے اتنی وابستہ نہیں ہے جتنی کہ عقب کی جانب عجلت سے موجزن۔ ایک زبردست پریشان کُن احساس، جیسے مثلاً موت کا، میرے اوپر طاری ہو گیا۔ تشنج اور تناؤ کے ساتھ میرے ہاتھ سُکان کے پہیے کو پکڑے ہوئے تھے مگر اس باؤلے مفروضے کے ساتھ کہ پہیہ کسی طرح، جیسے کسی جادو کے اثر سے اُلٹا گھوم رہا ہے۔ میرے خدا! مجھے کیا ہو گیا ہے؟ میں نے سوچا۔''

یہ خواب کا تجربہ ایک حقیقی روحانی تجربہ ہے۔ اس کے خاتمے پر وہ تمام انسانوں کو تلقین کرتا ہے کہ سُرخ آگ کی طرف ٹکٹکی باندھ کے نہیں دیکھنا چاہیے۔ کیونکہ اس کی سرخی سب چیزوں کا رنگ اڑا کے رکھ دیتی ہے۔ اُسے لگتا ہے کہ آگ پر ٹکٹکی باندھنے کی وجہ سے یہ برگشتگی کا خوف اور تباہی کا تجربہ اس میں پیدا ہوا ہے۔ شاید یونہی ہو۔ وہ پانی کی مخلوق جو تھا۔

جہاز پر کوئی خلافِ صحت کام کرنے کی وجہ سے کویکیگ کو بخار ہو جاتا ہے، اور وہ جیسے مرنے لگتا ہے:

''ان ٹھنڈے سے طویل محسوس ہوتے ہوئے دنوں میں وہ کیسے گھل رہا تھا، گھل چکا تھا کہ اس میں بس ڈھانچے کے سوا اور کھال پر گدے ہوئے نقش و نگار کے سوا باقی نہ رہا تھا۔ مگر جیسے ہی اس میں باقی سب چیزیں دُبلی ہو گئیں اور چہرے کی ہڈیاں نوکیلی بن گئیں تو اس کی آنکھیں اس کے باوجود پہلے سے زیادہ بھری بھری لگنے لگیں اور ان میں ایک عجیب چمک پیدا ہو گئی اور آہستہ مگر گہرائی کے ساتھ، وہ آپ کی طرف بیماروں کی طرح دیکھتا تھا۔ اس لافانی صحت کی جو اس میں تھی ایک حیرت انگیز شہادت کہ وہ مرے گا نہیں، نہ کمزور ہوگا اور پانی کے دائروں کی طرح، جو جیسے ہی کمزور پڑتے ہیں اسی قدر پھیل جاتے ہیں۔ چنانچہ اس کی آنکھیں گول سے گول ہوتی گئیں، اَبد کے دائروں کی طرح۔ اُس گھلتے ہوئے وحشی کے پہلو میں بیٹھ کر آپ کے اندر ایک ایسی دہشت سرایت کر جاتی تھی جسے

کوئی نام نہیں دیا جا سکتا۔''

مگر کو یکیگ مرا نہیں اور پیکوڈ مشرقی تنگناؤں سے باہر نکل کر، کھلے بحرالکاہل میں داخل ہو جاتا ہے:

''میرے تفکر پسند مجوسی جہاں گرد ساتھی کے لیے، بحرالکاہل کا سکوت ایک بار ملاحظہ کرنے کے بعد، اب اس کا پسندیدہ سمندر بن جائے گا۔ یہ دنیا میں سب سے زیادہ پانی کو حرکت میں لاتا ہے۔''(۲)

اسی بحرالکاہل میں لڑائیاں بھی جاری رہتی ہیں:

''سہ پہر کو ڈھلے ہوئے بہت دیر ہو چکی تھی اور قرمزی جنگ کی نیزہ بازیاں بھی تمام ہو چکی تھیں تو خوب صورت غروب میں تیرتے ہوئے سورج اور سمندر نے ایک ساتھ آرام سے دَم توڑ دیا۔ پھر ایسی مٹھاس اور ایسی دردانگیزی۔ اس وقت ایسی پھولوں بھری دعائیں، گلابی ہواؤں میں پیچ کھانے لگیں کہ معلوم ہوتا تھا دور منیلا کے گہرے سبز جزائر کی خانقاہی وادیوں سے اسپانوی دھرتی کی نرم ہوا سمندر کی طرف چل رہی ہے، مغرب کی حمدوں کے ساتھ لدی ہوئی۔ یہ نرم ہوا پھر اس کو تسلی بخش رہی تھی مگر اَخی اَب کو اس تسلی نے اور بھی گہری تاریکی میں ڈال دیا تھا کہ وہ وھیل کی جانب سے مڑ چکا ہے، اب کشتی میں بیٹھا ہوا توجہ کے ساتھ اپنی آخری گُھلاوٹوں کا منتظر تھا۔ کیونکہ یہ عجیب نظارہ، جس کا مشاہدہ تمام عنبریں وھیلوں کی موت کے بعد ہی ممکن تھا۔۔۔ سورج کی طرف سر کا جھکنا اور یوں دم چھوڑ دینا۔ یہ عجیب نظارہ ایسی پُرسکون شام میں دیکھ کر اَخی اَب کو کسی طرح ایسے تعجبات کی طرف اشارہ کرتا تھا جو اُسے پہلے کبھی معلوم نہیں ہوئے تھے۔ وہ مُڑتا ہے اور اسی جانب کو مڑتا ہے، کتنی آہستگی اور کتنی ثابت قدمی سے۔ اُس کا گھر لوٹنا اور التماس کرتا ہوا ماتھا، اس کی آخری مری ہوئی حرکت کے ساتھ۔ وہ آگ کی پرستش کرتا تھا۔۔۔''

اور یوں اَخی اَب خود سے کلام کرتا ہے، اور یوں ''گرم خون'' وھیل آخری مرتبہ سورج کی طرف مڑتی ہے، وہی سورج، جس نے اسے پانیوں میں جنم دیا تھا مگر ہم اگلے ہی باب میں دیکھتے ہیں کہ اَخی اَب درحقیقت گرجتی ہوئی آگ کو پوجتا ہے، وہ زندہ اور قطع کرتی ہوئی آگ جس کا ایک شعلہ وہ خود سر سے پاؤں تک پہنے ہوئے تھا۔ یہ طوفان ہے، پیکوڈ کا برقی طوفان، جب اوپر آسمان پر

کوئی برقی شعاع سارے ماحول کو روشن کر دیتی ہے، مافوق فطرت زردی کے مخروطی شعلے جو مستول کے سر پر دکھائی دیتے ہیں اور جب قطب نما کسی پراسرار طریقے سے معکوس سمت بتاتا ہے۔ اس کے بعد نقطہ ناگزیر ہلاکت ہے۔ زندگی خود پراسرار طور پر معکوس معلوم ہوتی ہے۔ موبی ڈک کے ان شکاریوں میں جنون اور آسیب زدگی کے سوا کچھ نہیں۔ کپتان اخی اب اس بچارے ضعیف حبشی لڑکے پپ کے ساتھ دست بدست حرکت کرتا ہے اور جو اتنے ظلم کے ساتھ دیوانہ کیا گیا ہے، وسیع سمندر میں اکیلے تیرتے ہوئے۔ یہ سورج کا ضعیف العقل بچہ ہے جو شمال کے مراقی اور مجنون کپتان کے ساتھ ہاتھ میں ہاتھ ڈالے ہوئے ہے۔

بحری سفر بڑھتا رہتا ہے۔ پہلے وہ ایک جہاز سے ملاقات کرتے ہیں پھر دوسرے سے۔ یہ روزمرہ کا عام معمول ہے۔ تاہم یہ سب خالص جنون اور دہشت کا تناؤ بھی ظاہر کرتا ہے اور آخری جنگ کی نزدیک آتی ہوئی دہشت بھی۔

> ''اِدھر اُدھر، اُوپر کی طرف، چھوٹے چھوٹے بے نشاں پرندوں کے برف سے سفید پر ہوا میں تیرتے نظر آتے ہیں۔ یہ زنانہ ہوا کے نرم و نازک خیالات تھے مگر گہرائیوں میں آگے پیچھے اتھاہ نیلاہٹ میں دور کہیں، طاقتور لیوا تان جھپٹ رہے تھے، تلوار، مچھلیاں، شارکیں اور یہ مردانہ سمندر کی مضبوط، مصیبت زدہ اور قاتل چیزیں تھیں۔''

اُس دن اخی اب اپنی ناگواری کا اعتراف کرتا ہے، اپنے بوجھ کی ناگواری کا۔

> ''مگر کیا میں زیادہ، اتنا زیادہ، اتنا زیادہ بڈھا دکھائی دینے لگا ہوں، سٹاربک؟ میں مہلک حد تک کمزوری محسوس کرتا ہوں اور جھکا ہوا اور کبڑا جیسے کہ میں آدم ہوں، جنت سے لے کر اب تک صدیوں کے بوجھ تلے لڑکھڑاتا ہوا۔۔۔''

یہ اخی اب کا گتسمنی ہے (گتسمنی وہ جگہ ہے جہاں مسیح نے پہلی بار شاگردوں سے کہا تھا کہ ''دیکھو وقت آ پہنچا ہے اور میرا پکڑنے والا نزدیک آن پہنچا ہے۔'') یہ انسانی روح کا آخری گتسمنی ہے، اپنے اوپر فتح پانے سے پہلے۔ توسیع شدہ شعور کا آخری کمال، لامحدود شور۔

آخرکار وھیل اُن کو نظر آتی ہے۔ اخی اب مستول کے سر پر بلند کیے ہوئے اپنے دیدبان سے اسے دیکھتا ہے:

> ''اب بلندی سے وھیل کوئی میل بھر آگے تھی۔ سمندر کے ہر تلاطم کے ساتھ اپنا اونچا،

چمچماتا ہوا کوہان نمایاں کرتے ہوئے اور باقاعدگی سے اپنی خاموش ٹونٹی کا فوارہ ہوا میں اچھالتے ہوئے۔"

کشتیاں اتاری جاتی ہیں کہ سفید وھیل کے قریب جا سکیں:

"عاقبتِ کار، بے دَم شکاری اپنے بظاہر بے خبر شکار کے اتنا قریب آ گیا ہے کہ اس کا تمام خیرہ کُن کوہان بالکل صاف دکھائی دینے لگا، سمندر کے ساتھ ساتھ کروٹیں بدلتے ہوئے جیسے وہاں اس کے سوا کوئی نہ ہو، بہترین پشمینے جیسی سبزی مائل جھاگ کے دائرے میں مستقل جڑی ہوئی۔ اس کے ماورا اُس نے ذرا آگے کو اُبھرے سر کی پیچ دار جھریاں بھی دیکھیں۔ اس سے پہلے دور کہیں ترکیہ جیسے ناہموار پانیوں میں اس کے چوڑے دودھیا ماتھے کا سفید دھمکتا سایہ چلا جاتا تھا اور اس کی اَوٹ میں لہروں کی موسیقی کھیلتے ہوئے اس کا ساتھ دے رہی تھی اور پیچھے پیچھے اس کے محکم خطِ عبور کی متحرک وادی کے اوپر نیلے پانیوں کا باری باری سے بہنا جاری تھا اور اس کے پہلو میں دونوں طرف روشن بلبلے بلند ہوتے اور رقص کرتے نظر آتے تھے مگر سیکڑوں رنگا رنگ پرندوں جو سمندر پر نرمی سے پُر افشاں تھے، ان کے پنجوں سے یہ بلبلے ٹوٹ ٹوٹ جاتے تھے اور جب ان کی پرواز کا دورہ تھمتا تھا تو پھر سے بننے شروع ہو جاتے تھے اور جیسے کسی پرچم کی چوب ایک بڑے سے تجارتی جہاز کے نوک دار تنے سے بلند ہو رہی ہو، اسی طرح کسی تازہ نیزے کا طویل اور ٹوٹا پھوٹا دستہ سفید وھیل کی پشت سے اُبھرا ہوا نظر آتا تھا اور وقفے وقفے سے نرم پنجوں والے پرندوں کے منڈلاتے ہوئے بادل جو مچھلی کے اوپر ادھر اُدھر جھلملاتے ہوئے ایک شامیانہ سا تانے ہوئے تھے، خاموشی سے اس چوب کو اڈا بنا کے بیٹھ جاتے تھے اور کچھ دیر تک وہاں جھولتے تھے۔ ان کی لمبی دموں کے پر جھنڈیوں کی طرح لہراتے تھے۔"

"ایک پُر امن مسرت۔۔۔ تیز رفتاری کے اندر بھی ایک طاقتور دھیما پن، تیرتی ہوئی وھیل کے اندر بسا ہوا تھا۔"

وھیل کے ساتھ جنگ کے مناظر بے حد حیرت انگیز اور بے اندازہ دہشت ناک اور اسی لیے ان کو کتاب سے الگ کر کے اقتباس نہیں بنایا جا سکتا۔ یہ جنگ پورے تین دن جاری رہی۔ تیسرے دن پارسی زوبین انداز کے چاک در چاک جسم کا خوفناک منظر۔۔۔ جو دوسرے دن ہی لاپتا ہو گیا تھا،

اب سفید وھیل کے بازوؤں میں لگے ہوئے نیزوں کے دستوں میں پھنسا ہوا نظر آیا اور ایک پُراسرار خواب ناک دہشت کا سماں پیش کرنے لگا۔ ''موبی ڈک'' اب انتہائی غیظ و غضب کے ساتھ جہاز کی طرف مڑتا ہے، ہماری مہذب دنیا کی علامت کی طرف۔ وہ اسے خوف ناک قوت کے ساتھ ضرب لگاتا ہے اور چند منٹ کے بعد وھیل سے جنگ والی آخری کشتیوں میں چیخ بلند ہوتی ہے'' جہاز! خدائے برتر جہاز کدھر چلا گیا؟ جلد ہی مدھم اور مبہم واسطوں کے ذریعے جیسے کسی سراب کی طرح ان کو اس کا گم ہوتا ہوا سایہ ایک طرف سے نظر آتا ہے۔ صرف سب سے اونچے مستول پانی کے اوپر دکھائی دیتے تھے۔ بے دین زوبین اندازوں نے اپنے بیگانہ شوق میں ثابت قدمی دکھاتے ہوئے یا وفاداری یا محض قسمت کی بنا پر سمندر میں اپنے ڈوبتے ہوئے دیدبانوں کو اب تک قائم رکھا ہوا تھا۔ مگر اب اکیلی کشتی کو ہم مرکز دائروں کے ایک سلسلے نے گھیرا ہوا تھا اور اس کا تمام عملہ، ہر تیرنے والا چپو اور ہر نیزے کی چوب گردش میں تھی۔ جان دار اور بے جان سب ہی گرداب کے اندر چکر کاٹ رہے تھے اور پیکوڈ کا چھوٹے سے چھوٹا ٹکڑا بھی غائب ہو چکا تھا۔۔۔''

آسمانی پرندہ، قابِ، یوحناولی کا طائر، سرخ ہندیوں کا پنچھی، امریکی۔۔۔ جہاز کے ساتھ ڈوب جاتا ہے کیونکہ ٹاش ٹیگو کے ہتھوڑے نے، امریکی ہندی کے ہتھوڑے نے (پرچم کو دوبارہ گاڑتے ہوئے) اس کو بھی کیل کے ساتھ ٹھونک دیا تھا۔ روح کا عقاب، غرقِ آب:

> ''اب چھوٹے چھوٹے پرندے اس خلیج پر جس کا دہن اب کشادہ تھا، چیختے ہوئے گزر رہے تھے۔ ایک ہٹیلی سفید جھاگ کی لہر اس کی سیدھی چٹان کے پہلوؤں سے ٹکرا رہی تھی اور پھر ہر چیز دفعتہً ڈھے گئی اور پھر سمندر کا عظیم کفن آگے کو موجزن ہو گیا۔ جس طرح وہ پانچ ہزار سال سے موجزن ہے۔''

یوں دنیا کی ایک عجیب ترین، متحیّر ترین کتاب ختم ہوتی ہے، اپنے اسرار اور اپنی عذاب خوردہ علامتوں کو انجام تک پہنچا کر۔ یہ سمندر کا ایک ایسا رزمیہ ہے جس کی نظیر کوئی انسان پیش نہیں کر پایا اور یہ عمیق معنویت سے سرشار خارجی علامت پسندی کا شہکار بھی ہے اور ساتھ ہی اچھی خاصی خستگی کی حامل بھی۔

مگر یہ ایک عظیم کتاب ہے، ایک بے حد عظیم کتاب۔ سمندر پر لکھی ہوئی عظیم ترین کتاب۔ یہ روح میں ایک دہشت کو پیدا کرتی ہے۔

خوف ناک ناگزیر ہلاکت۔

مہلک سرنوشت۔

فنا کی سرنوشت۔

فنا! فنا! فنا! کوئی چیز امریکہ کے بے حد تاریک درختوں میں سرگوشیاں کرتی ہوئی لگتی ہے۔

فنا! مگر کس چیز کی فنا!

ہاں اگر میرا دِن فنا پذیر ہو چکا ہے اور میرا اپنے دِن کے ساتھ فنا پذیر ہونا ناگزیر ہے تو پھر یہ مجھ سے کوئی بڑی چیز ہوگی جو مجھے فنا کر لے گی چنانچہ میں اپنی فنا کو قبول کرتا ہوں۔ اس چیز کی عظمت کے نشان کے طور پر جو مجھ سے زیادہ ہے۔

میل وِل جانتا تھا، اُسے معلوم تھا کہ اس کی نسل فنا پذیر ہے۔ اس کی سفید روح فنا پذیر ہے۔ اُس کا عظیم سفید دَور فنا پذیر ہے۔ وہ خود فنا پذیر ہے۔ تصور پرست فنا پذیر ہے۔ روح بھی فنا پذیر ہے۔

اور برگشتگی ''کسی آگے کی منزل سے یا بندرگاہ سے اتنی وابستہ نہیں جتنی کہ عقب کی جانب موجزن ہو''

آخری ہولناک شکار، سفید وھیل اور پھر موبی ڈِک کیا ہے؟ وہ سفید فام نسل کی عمیق ترین ''خون کی ہستی'' ہے۔ وہ ہماری عمیق ترین ''خون کی فطرت'' ہے۔

اور اس کا شکار کیا جاتا ہے، اس کا شکار ہمارے سفید ذہنی شعور کے مراقی تعصّب کے ہاتھوں۔ ہم اسے شکار کر دینا چاہتے ہیں۔ اسے اپنے ارادے کا مطیع کرنا چاہتے ہیں اور اس اپنے آپ کے مراقی شعوری شکار میں ہم تاریک اور زرد نسلوں کی امداد بھی حاصل کر لیتے ہیں، سرخ، زرد، سیاہ، مشرق و مغرب۔ کویکر اور آتش پرست۔ ہم ان سب کو تعاون کی دعوت دیتے ہیں۔ اس ہولناک مراقی شکار میں حصہ لینے کے لیے، جو ہماری فنا ہے، ہماری خودکشی ہے۔

سفید فام انسان کا آخری آلتِ مردی۔ جس کا بالائی شعور اور تصوراتی ارادے کی صورت میں شکار کیا گیا۔ ہمارے خون کی شخصیت ہمارے ارادے کی مطیع بنائی گئی۔ ہمارے خون کا شعور ایک طفیلی قسم کے ذہنی یا تصوراتی شعور نے نچوڑ کے رکھ دیا۔

''گرم خون، بحر کی پیداوار، موبی ڈِک، جسے خیال کے مراقیوں نے شکار کر لیا۔

اے خدا! اے میرے خدا! اب اس سے آگے کیا ہوگا؟ جبکہ پیکوڈ غرقاب ہو چکا ہے۔

وہ جنگ میں غرقاب ہوا اور ہم سب اس کے تباہ ٹکڑے ہیں کہ اب بھی تیر رہے ہیں۔

اب اس کے بعد کیا؟

کون جانے؟ کس کو خبر ہے، جنابِ من!

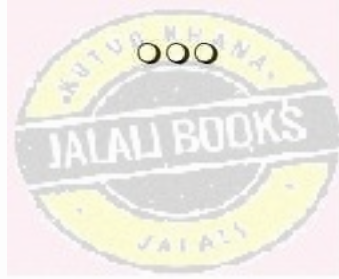
کس اسپانوی یا کسی سیکسن نسل کے امریکی کے پاس کوئی جواب موجود ہے؟''

پیکوڈ غرقاب ہوا اور پیکوڈ سفید فام امریکی رُوح کا جہاز تھا۔ وہ ڈوبا تو اپنے ساتھ حبشی اور سرخ ہندی اور پولینیشیائی، ایشیائی اور کویکر اور اچھے کارگزار امریکیوں اور اشمئیل کو بھی لے ڈوبا۔ اس نے ان سب کو ڈبو کے رکھ دیا۔

''دھنا دھن! امریکی شاعر ویچل لنڈزے کی آواز میں۔

یسوع مسیح کے الفاظ میں بات ختم ہو چکی۔ (حتیٰ کہ انجیل کے الفاظ میں) تمام ہوا۔''

مگر موبی ڈِک ۱۸۵۱ء میں طبع ہوئی تھی۔ اگر عظیم سفید وھیل نے عظیم سفید رُوح کا جہاز ۱۸۵۱ء ہی میں غرق کر دیا تھا تو اس وقت سے اب تک کیا ہو رہا ہے؟

احتمالاً پسِ مرگ تاثرات، کیونکہ پہلی صدیوں میں یسوع مسیح ایک ماہی بزرگ تھا، وھیل تھا اور عیسائی لوگ چھوٹی چھوٹی مچھلیاں تھے۔ یسوع مسیح نجات دہندہ، ماہی بزرگ تھا۔ لیوا تان تھا اور جملہ عیسائی اس کی چھوٹی چھوٹی مچھلیاں۔

حوالہ جات

۱۔ اس پرندے کے لیے جو انگریزی لفظ ایلباٹروس استعمال ہوتا ہے، وہ پرتگیری اور اسپانوی لفظوں (الکاتروس اورالکاتراس) کی بگڑی ہوئی شکل ہے اور دونوں عربی زبان کے لفظ ''القطرس'' پرمبنی ہیں کیونکہ یہ بحری پرندہ سب سے پہلے عرب جہاز رانوں نے مشاہدہ کیا تھا اور اس کے حجم یا قطر کی وجہ سے اس کا یہ نام رکھا تھا۔ جہاز رانوں میں اس کے متعلق ایک وہم بھی ہے کہ اس کا مارنا بدشگونی ہے۔ چنانچہ کولرج شاعر کی مشہور نظم ''قدیم جہازی'' میں جب اسے مارا جاتا ہے تو کشتی طوفان میں پھنس جاتی ہے۔ امریکی قانون دان اور نوجوانی میں ایک بحری سفر کے بعد ''دو برس مستول کے آگے'' لکھنے والا ڈینا اُس کی تصویریوں کھینچتا ہے۔۔۔ ''مگر سب سے عمدہ منظر جو میں نے کبھی دیکھا ہے ایک ''القطرس'' تھا۔ جو راس اُمید کے پرے پانی کے اوپر آرام سے سویا پڑا تھا، جبکہ سمندر بھاری تھا اور تیزی کے ساتھ بہہ رہا تھا۔ ہوا چونکہ رُکی ہوئی تھی اس لیے سطح بحر تو ساکت تھی لیکن ایک لمبا اور بوجھل سا اُبھار گھوم رہا تھا، اور ہم نے اس پرندے کو دیکھا۔ سارا سفید، ہم سے سیدھا آگے، لہروں کے اوپر نیند میں ڈوبا ہوا، پروں میں اپنے سر کو دبائے ہوئے، کبھی ایک بہت بڑی موج کے سر پہ اُبھرتا ہوا اور کبھی آہستگی سے جیسے ڈوبتا ہوا، یہاں تک کہ ہمارے درمیانی گڑھے میں غائب ہو جاتا تھا۔ کچھ دیر تو وہ ذرا بھی مضطرب نہیں ہوا مگر جب ہمارے جہاز کے ماتھے سے نکلا ہوا شور اس کے قریب پہنچا تو اس نے اپنا سر اٹھا کر ایک لمحے کے لیے ہمیں گھور کر دیکھا اور پھر اپنے وسیع پروں کو پھیلا کر پرواز کر گیا۔۔۔'' ڈینا جس کا پورا نام رچرڈ ہنری جونیئر تھا، ۱۸۱۵ء۔۱۸۸۲ء کے درمیان زندہ تھا اور اَدب میں صرف اسی ایک کتاب کے بل پر اس کا نام لیا جاتا ہے جو اُس نے موبی ڈک سے کوئی پندرہ سال پہلے لکھی۔ لارنس نے اس پر بھی ایک عمدہ باب لکھا ہوا ہے اور دونوں کا موازنہ ''القطرس'' کی حد تک خاسا نکتہ آفریں کہا جا سکتا ہے۔

۲۔ میل وِل اور بحرالکاہل کے رابطے پر دیکھیے ''مختصرات اور اقتباسات'' کا حصہ جس میں میل وِل پر لارنس کے ایک اور مقالے کا اقتباس ترجمہ کیا گیا ہے۔

ooo

سروانتیس کا کم مایہ ہوتا ہوا ورثہ

میلان کنڈیرا / ارشد وحید

(۱)

۱۹۳۵ء میں اپنی موت سے تین سال قبل، ایڈمنڈ ہوسیرل نے یورپی انسانیت کے بحران پر ویانا اور پراگ میں اپنے شاندار لیکچر دیئے۔ ہوسیرل کے لیے صرف یورپی کا مطلب وہ روحانی شناخت تھی جس کا اظہار یورپی جغرافیائی سرحدوں سے باہر بھی تھا (مثلاً امریکہ) اور جس نے قدیم یونانی فلسفہ کے ساتھ جنم لیا تھا۔ اس کے خیال میں تاریخ میں پہلی بار اس فلسفے نے دنیا (یعنی تمام دنیا) پر ایک ایسے سوال کی طور پر خیال آرائی شروع کی تھی جس کا جواب دیا جانا ضروری ہو۔ اس نے دنیا کے بارے میں تحقیق اس لیے نہیں شروع کی کہ اس کی مدد سے گا ہے بگا ہے عملی ضروریات کی تسکین کی جا سکے بلکہ اس لیے کہ ''جاننے'' کا شدید جذبہ انسان کو اپنی لپیٹ میں لے چکا تھا۔

ہوسیرل نے جس بحران کی طرف اشارہ کیا وہ اس کے نزدیک اس قدر گہرے اثرات کا حامل تھا کہ وہ حیرانی سے سوچتا کہ آیا یورپ ان حالات میں اس سے جاں بر بھی ہو سکے گا۔ اس کے نزدیک اس بحران کی جڑیں گلیلیو اور ڈیکارٹ کے بعد سے یورپی سائنسوں کی یک رخی فطرت سے آغاز ہونے والے عہدِ جدید میں تھیں، جس نے دنیا کو محض ایک تکنیکی اور ریاضیاتی تحقیق میں محدود کر دیا اور زندگی کی اصل مضبوط دنیا، جسے وہ die lebenswelt کہا کرتا تھا، کو اپنے افق سے ماورا کر دیا۔

سائنسی عروج نے انسان کو خصوصی مہارت کے علوم کی سرنگوں میں دھکیل دیا۔ جیسے جیسے اس کا علم بڑھتا گیا اسی اعتبار سے وہ یا تو دنیا کی بحیثیت مجموعی یا بذاتِ خود اپنی ذات کو واضح انداز میں دیکھنے کے قابل نہ رہ سکا، اور پھر وہ مزید ایک ایسی صورتِ حال میں پھنس گیا جسے ہوسیرل کے شاگرد

'ہائیڈگر' نے ایک خوب صورت اور تقریباً جادوئی فقرے میں بیان کیا ہے یعنی ''وجود کی فراموشی''۔

کبھی جسے ڈیکارٹ ''فطرت کا آقا اور مالک'' کے بلندتر درجے پر فائز کر رہا تھا، وہ انسان اب ایسی قوتوں (تکنیکی، سیاسی، تاریخی) کے سامنے ایک ایسی شے بن گیا ہے جو اسے پیچھے چھوڑ کر اس سے آگے نکل گئی ہیں اور جنھوں نے اسے اپنا مفتوح بنالیا ہے۔ ان قوتوں کے لیے انسان کے مضبوط وجود، اس کی کائنات (dielebenswelt) کی نہ کوئی قیمت ہے اور نہ ہی انہیں اس سے دلچسپی ہے۔ یہ گہنا گئی ہے، اور اسے ابتدا ہی سے فراموش کر دیا گیا ہے۔

(۲)

اس کے باوجود میرا خیال ہے کہ یہ بہت نا سمجھی* کی بات ہوگی کہ ہم عہدِ جدید کے بارے میں اس نکتۂ نظر کی سنگینی کو محض ایک مذمت کے طور پر دیکھیں۔ میں یہ کہوں گا کہ ان دو عظیم فلاسفہ نے اس عہد کے ابہام کو عیاں کیا ہے، جو بیک وقت زوال اور ترقی کا عہد ہے اور جو تمام انسانی مظاہر کی طرح اپنے آغاز میں اپنے انجام کے بیج لیے ہوئے ہے۔ میرے نزدیک، یہ ابہام گزشتہ چار صدیوں میں یورپی کلچر کی اہمیت کو کم نہیں کرتا اور جس سے میں خود کو وابستہ ہی محسوس کرتا ہوں۔ اس لیے کہ میں ایک فلسفی نہیں بلکہ ناول نگار ہوں اور درحقیقت میرے خیال میں عہدِ جدید کا معمار صرف ڈیکارٹ ہی نہیں بلکہ سروانتیس بھی ہے۔

شاید یہ سروانتیس ہی ہے جسے ان دو مظاہر پرستوں نے عہدِ جدید کے بارے میں اپنا تجزیہ کرتے ہوئے نظرانداز کیا ہے۔ اس سے میری مراد ہے اگر یہ صحیح ہے کہ سائنس اور فلسفہ انسانی وجود سے غافل ہو چکے ہیں، تو اس کے بین بین یہ خیال بھی ابھرتا ہے کہ سروانتیس کے ساتھ ایک عظیم یورپی فن (ناول) کا ارتقا ہوا، جو اس فراموش شدہ وجود کی تحقیق اور تلاش کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔

درحقیقت وہ تمام وجودی موضوعات جن کے بارے میں یہ سمجھتے ہوئے کہ انہیں گزشتہ تمام یورپی فلسفہ میں نظرانداز کر دیا گیا ہے اور جن کا ہائیڈگر نے، وقت اور وجود، میں تجزیہ کیا ہے، کو گزشتہ چار صدیوں کے دوران میں لکھے جانے والے ناولوں نے بےنقاب کر کے واضح طور پر ان کو عیاں اور روشن کر دیا ہے۔ (یورپی ناول کے دوبارہ جنم کی چار صدیاں)، اپنے طریقے اور اپنی منطق کے ذریعے ناول نے ایک ایک کر کے وجود کی مختلف جہتیں دریافت کی ہیں۔ سروانتیس اور اس کے ہم

عصروں کے ناول مہم جوئی کی حقیقت دریافت کرتے ہیں۔ رچرڈسن کا ناول جذباتی دنیا کے رازوں کو عیاں کرنے کے لیے اندرونی دنیا میں کیا ہوتا ہے، کے سوال کی تحقیق کرتا ہے۔ بالزاک کا ناول انسان کے تاریخ سے جڑے ہونے کے عمل کو سامنے لاتا ہے۔ فلابیئر کا ناول اس دنیا کو کھنگالتا ہے جو روزمرہ کی زندگی میں مستور رہتی تھی۔ ٹالسٹائی سے ناول اپنی توجہ اس مظہر پر مرکوز کرتا ہے جو انسانی رویوں اور فیصلوں میں غیر منطقی مداخلت کے عمل پر مشتمل ہے۔ ناول وقت کا تجزیہ کرتا ہے، جیسے پروست نے ناقابلِ گرفت ماضی اور جوائس نے گریز کرتے ہوئے حال کو بیان کیا۔ تھامس مان کے ساتھ ناول ان قدیم اساطیر کے کردار کا تجزیہ کرتا ہے جو حال کے افعال کو اپنی گرفت میں رکھتی ہیں وغیرہ وغیرہ۔

عہدِ جدید کے آغاز ہی سے ناول پورے خلوص کے ساتھ، بغیر کسی وقفے کے انسان کے ہم رکاب رہا ہے۔ یہ تب ہوا جب "جاننے کے شدید جذبے" نے جسے ہوسیرل یورپی روحانیت کی اساس سمجھتا ہے، ناول کو اسیر کرلیا اور اسے انسان کی حقیقی زندگی کی جانچ اور پرکھ اور وجود کی فراموشی کے خلاف دفاع اور "کائنات حیات" کو ایک مستقل روشنی کے تلے رکھنے کے کام پر مامور کردیا۔ یہی وہ تفہیم ہے اور جسے ہرمین بروچ (Hermann Broch) کے بار بار دہرانے پر میں اس کا ہم خیال ہوں کہ ناول کے وجود کا حقیقی جواز اس شے کو دریافت کرنا ہے جسے صرف ناول ہی دریافت کرسکتا ہے۔ ایک ایسا ناول جو وجود کے اب تک کسی نامعلوم گوشے کو دریافت نہیں کرتا، غیر اخلاقی ہے۔ جاننا ہی ناول کی واحد اخلاقی قدر ہے۔

میں اس میں یہ اضافہ بھی کروں گا ناول یورپ کی تخلیق ہے۔ اس کی دریافتیں، گو کہ وہ مختلف زبانوں میں کی گئی ہیں، کا تعلق پورے یورپ سے ہے، دریافتوں کا سلسلہ (نہ کہ جو کچھ لکھا گیا تھا اس کا مجموعی حاصل) ہی وہ شے ہے جو یورپی ناول کی تاریخ کی تشکیل کرتا ہے۔ یہ محض اس ماورائے قومی تناظر میں ہی ہے کہ کسی کام کی قدر (یعنی اس کی دریافت کے مفہوم) کو مکمل طور پر دیکھا اور سمجھا جاسکتا ہے۔

(۳)

جب خدا نے کائنات کی تشکیل اور اس کی اخلاقیات کا نظام وضع کرنے، خیر کو شر سے ممیز کرنے اور ہر شے کو اس کے معنی عطا کرنے کے بعد اس کی راہنمائی سے آہستہ آہستہ خود کو علیحدہ کرلیا، تب دان کے ہوتے* اپنے گھر سے ایک ایسی دنیا کی طرف نکلا جس کو وہ اب پہچان نہیں سکتا تھا۔ عظیم

مصنّف کی عدم موجودگی میں دنیا ایک خوفناک ابہام میں لپٹی اس کے سامنے آ کھڑی ہوئی۔ واحد ''الوہی'' سچ، انسان کی طرف سے بنائی گئی لاکھوں اضافی سچائیوں میں منقسم ہوگیا۔ یہی وہ وقت تھا جب عہدِ جدید کی دنیا کا جنم ہوااوراس کے ساتھ ہی ناول کا بھی۔ جواس دنیا کا عکس اوراس کا نمونہ تھا۔

ڈیکارٹ کے مطابق اگر سوچتے ہوئے وجود کو ہر شے کی اساس مان لیا جائے، تو پوری کائنات کے سامنے انسان کا تنہا کھڑے ہونا، ایک ایسا رویہ اپنانے کے مترادف تھا جسے ہیگل بجا طور پر ''بہادرانہ'' کہتا تھا۔

سروانتیس کے مطابق اگر دنیا کو ایک ابہام کے طور پر لیا جائے، جس میں انسان کو واحد مطلق صداقت نہیں بلکہ متضاد سچائیوں کی افراتفری کا سامنا ہے (ایسی سچائیاں جو ایسے تصوراتی وجود کی صورت میں متشکل ہوں جنہیں کردار کہا جاتا ہے۔) اور جس میں کسی کی واحد یقینی کیفیت، غیر یقینی کیفیتوں کی دانائی ہی ہو، ایسی دنیا کا سامنا کرنے کے لیے کم جرأت درکار نہیں ہے۔

سروانتیس کے عظیم ناول کا کیا مطلب ہے؟ اس سوال پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ کچھ لوگ اس میں دان کے ہوتے کی دھندلی رومان پرستی کی عقلیت پرست تنقید کو تلاش کرتے ہیں جب کہ دوسرے اسے اسی رومان پرستی کے جشن کے طور پر دیکھتے ہیں۔ دونوں تشریحیں غلط ہیں کیوں کہ دونوں ناول کی مرکزی قدر، تحقیق کے بجائے اس میں ایک اخلاقی نکتہ نظر کو تلاش کرتی ہیں۔

انسان ایک ایسی دنیا کی آرزو کرتا ہے جس میں خیر اور شر کو واضح طور پر ممیّز کیا جا سکے۔ کیوں کہ اس میں یہ جبلی اور نا قابلِ مزاحم خواہش موجود ہے کہ وہ سمجھنے سے پہلے اس کی تمیز کر لے۔ مذاہب اور نظریات کی اساس یہی خواہش ہے۔ وہ ناول سے صرف اسی صورت میں نمٹ سکتے ہیں اگر وہ اس کے ابہام اور اضافت کے اسلوب کو اپنے یقینی طور پر درست اور ہٹ دھرم خطبے میں تبدیل کر لیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ کوئی نہ کوئی درست ضرور نظر آئے۔ یا تو اینا کاری نینا کسی تنگ نظر ظالم شخص کے ظلم کا نشانہ بنتی ہے، یا کاری (ٹالسٹائی کے ناول اینا کاری نینا کے مرکزی کردار) کسی بے کردار عورت کا شکار بنا ہے، یا تو k (جوزف k کافکا کے ناول ٹرائل، کا مرکزی کردار) ایک معصوم شخص ہے جسے ایک غیر منصف عدالت کے ذریعے کچل دیا گیا ہے یا عدالت کسی الوہی انصاف کی نمائندگی کرتی ہے اور k مجرم ہے۔

''یہ یا وہ'' والی ذہنیت ایک ایسی صورتِ حال کو جنم دیتی ہے جس میں انسان اس مظہر کو برداشت نہیں کر سکتا جو انسانی ہے، اور اضافی ہے۔ یوں وہ عظیم منصف کی عدم موجودگی براہِ راست نہ

دیکھ سکنے کی نااہلیت کا حامل ہو جاتا ہے۔ یہی ناقابلیت ناول کی حکمت (غیر یقینی صورتِ حال کی حکمت) ہے اور جسے قبول کرنا اور سمجھنا کٹھن ہے۔

(۴)

دان کے ہوتے ایک ایسی دنیا میں داخل ہوا جو اس کی سیاحت کی پذیرائی کے لیے تیار تھی۔ وہ آزادانہ طور پر باہر جا سکتا تھا اور جب چاہے گھر واپس آ سکتا تھا۔ یورپ کے اوّلین ناول ایک بظاہر لامحدود دنیا میں سیاحت کو بیان کرتے ہیں۔ Jacques le fataliste کی ابتداء دوایسے سورماؤں سے ہوتی ہے جو اپنے سفر کے درمیانی حصے میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ہم نہیں جانتے کہ وہ کہاں سے آئے ہیں اور کہاں جا رہے ہیں۔ وہ ایک ایسے وقت میں موجود ہیں جس کی ابتدا ہے نہ انتہا، ایک ایسی جگہ پر جس کی سرحدیں نہیں ہیں، یورپ کے وسط میں، جس کا مستقبل لاانتہا ہے۔

دیدرو (Diederot) کے نصف صدی بعد، بالزاک کے ناول میں یہ دور افتادہ افق یوں غائب ہو گیا جسے کوئی لینڈ سکیپ، ان جدید ڈھانچوں یعنی سماجی اداروں، ریاست، پولیس، فوج، قانون، پیسے اور جرائم کی دنیا کے پیچھے غائب ہو جائے۔ بالزاک کی دنیا میں، وقت اس طرح خوش و خرم اور کاہلی سے نہیں سستاتا رہتا، جس طرح یہ سروانتیس اور دیدرو کی دنیا میں تھا۔ اب یہ اس ٹرین پر سوار ہو گیا ہے جسے تاریخ کہتے ہیں۔ اس ٹرین پر سوار ہونا آسان ہے مگر اس سے اترنا کٹھن ہے۔ مگر یہ ابھی تک اتنا خوفناک بھی نہیں ہوا۔ اس میں بھی ایک اپیل ہے۔ یہ ہر مسافر کے لیے مہم جوئی کا وعدہ کرتی ہے اور اس کے ساتھ شہرت اور خوش قسمتی کا بھی۔

مزید کچھ عرصے بعد، ایما بواری* کے لیے یہ اُفق ایک ایسے نکتے تک سمٹ جاتا ہے جو رکاوٹ دکھائی دینے لگتا ہے۔ مہم جوئی اس کے باہر ہے اور اس کی خواہش ناقابلِ برداشت ہونے لگ جاتی ہے۔ روزمرہ کی یکسانیت میں خواب اور دن سپنے اہمیت اختیار کر جاتے ہیں، بیرونی دنیا کی گم گشتہ لامحدودیت کی جگہ روح کی لامحدودیت لے لیتی ہے۔ فرد کی بے مثل انفرادیت کا عظیم التباس، یورپ کے حسین ترین فریب ہائے خیال میں سے ایک پروان چڑھنے لگتا ہے۔

مگر روح کی لامحدودیت کا خواب اس وقت اپنا سحر کھونے لگتا ہے جب تاریخ (یا جو کچھ اس کا باقی رہ گیا ایک ہمہ طاقتور معاشرے کی ماورائے انسان قوت) انسان پر قابو پا لیتی ہے۔ تاریخ اب اس سے شہرت اور دولت کا وعدہ نہیں کرتی۔ یہ محض اس سے ایک لینڈ سروئیر (کافکا کے ناول

قلعہ کا مرکزی کردار) کی ملازمت کا وعدہ کرتی ہے۔ قلعے یا عدالت کے سامنے k کیا کرسکتا ہے؟ کچھ خاص نہیں، کیا وہ کم از کم ایما بواری کی طرح خواب بھی نہیں دیکھ سکتا؟ جی نہیں۔ صورتِ حال کا جال بہت خوف ناک ہے اور ایک ویکیوم کلینر کی طرح یہ تمام سوچوں اور جذبات کو چوس لیتا ہے۔ زیادہ سے زیادہ اب وہ اپنے مقدمے، اپنی سروے کرنے کی ملازمت کے بارے میں ہی سوچ سکتا ہے۔ روح کی لامحدودیت، اگر کبھی اس کا وجود تھا اب تقریباً ایک بے کار اور فالتو شے بن کر رہ گئی ہے۔

(۵)

ناول کا راستہ عہدِ جدید کی ایک متوازی تاریخ* کے طور پر ابھرتا ہے۔ جب میں پیچھے مڑ کر اس پر نظر ڈالتا ہوں، تو مجھے یہ حیران کن طور پر مختصر اور محدود دکھائی دیتا ہے۔ کیا ایسا نہیں ہے کہ دان کے ہوتے بذاتِ خود تین سو سالہ سفر کے بعد، ایک لینڈ سروئیر کے بھیس میں قصبے میں واپس لوٹ آیا ہے؟ پہلے وہ اپنی پسند کی مہمات سر کرنے کے لیے گھر سے نکلا تھا، مگر اب قلعے کے نیچے واقع قصبے میں، مہم اس پر مسلّط کردی گئی ہے، یعنی اپنی فائل میں رونما ہونے والی ایک غلطی پر انتظامیہ سے ایک فضول لڑائی۔ تو پھر تین صدیوں بعد ناول کے پہلے عظیم موضوع مہم جوئی کے ساتھ کیا ہوا؟ کیا یہ اپنی ہی پیروڈی بن گیا ہے؟ اس کا کیا نتیجہ نکلتا ہے؟ یہ کہ ناول کا راستہ ایک پیراڈاکس (Paradoxe) میں ختم ہوجاتا ہے؟

جی ہاں! یہ ایسا ہی نظر آتا ہے اور کسی بھی حوالے سے یہ واحد پیراڈاکس نہیں ہے۔ ''اچھا سپاہی شوائک'' (Good Soldier Schwelk) شاید آخری عظیم مقبول ناول ہے۔ کیا یہ بات حیران کن نہیں ہے کہ یہ مزاحیہ ناول ایک جنگی ناول بھی ہے؟ جس کی حرکت پذیری محاذ پر برسرِ پیکار فوج کی صورت میں منکشف ہوتی ہے۔ تو پھر جنگ اور اس کی ہولناکیوں کے ساتھ کیا ہوا اگر وہ ہنسی کا سامان بن کر رہ گئی ہیں؟

ہومر اور ٹالسٹائی کے زمانے میں جنگ مکمل طور پر قابلِ فہم معنی لیے ہوئے تھی، یعنی لوگ ہیلن کے لیے یا روس کے لیے لڑے۔ شوائک اور اس کے ساتھی یہ جانے بغیر محاذ پر جاتے ہیں کہ وہ کس کے لیے لڑنے جا رہے ہیں۔ اس سے بھی زیادہ افسوس ناک بات یہ ہے کہ انہیں یہ جاننے کی ضرورت بھی محسوس نہیں ہوتی۔

اگر یہ ہیلن یا مادرِ وطن نہیں ہے تو پھر جنگ کی قوتِ محرکہ کیا ہے؟ محض قوت، جو بطور قوت اپنے آپ کو مسلّط کرنا چاہتی ہے۔ ''خواہش کرنے کی خواہش''، جس کے بارے میں بعد ازاں ہائیڈگر

نے لکھا۔ اس کے باوجود کیا ابتدائے آفرینش سے تمام جنگوں کے پیچھے یہی قوت محرکہ کارفرما نہیں رہی، جی ہاں بالکل ایسا ہی ہوا ہے۔ مگر اس وقت ہیزک (Hazek) کے ناول میں، اس نے کسی بھی عقلی استدلال کا لباس اتار پھینکا ہے۔ کوئی بھی پراپیگنڈہ کی لغویات پر یقین نہیں رکھتا، یہاں تک کہ وہ لوگ بھی جو اس کے خالق ہوتے ہیں۔ یہاں قوت برہنہ ہے۔ ویسی ہی برہنہ جیسے کافکا کے ناولوں میں۔ درحقیقت عدالت کو k کی پھانسی سے کچھ بھی حاصل نہیں ہونا ہوتا، نہ ہی قلعے کو لینڈ سروئیر پر تشدد کرنے کا کوئی فائدہ ہونا ہوتا ہے۔ ماضی میں جرمنی اور حال میں روس دنیا پر اپنا تسلّط کیوں قائم کرنا چاہتا ہے؟ امیر ہونے کے لیے؟ زیادہ مسرت کے حصول کے لیے؟ ہرگز نہیں۔ طاقت کی جارحیت مکمل طور پر لاتعلق اور بغیر کسی تحریک کے ہے۔ یہ صرف اپنی خواہش کی خواہش کرتی ہے۔ یہ خالصتاً نامعقولیت ہے۔

چناں چہ کافکا اور ہیزک ہمیں اس عظیم پیراڈاکس کے بامقابل لاکھڑا کرتے ہیں۔ عہدِ جدید کے زمانے میں کارٹیزین (Cartesian) عقلیت پسندی کی ایک ایک کر کے وہ تمام تر اقدار گل سڑ چکی ہیں جو اس نے قرون وسطی سے ورثے میں حاصل کی تھیں۔ مگر اس وقت بھی جب منطق ایک مکمل فتح حاصل کرتی ہے خالص غیر عقلیت پسندی (طاقت، جو صرف اپنی خواہش کی خواہش کرتی ہے) دنیا کے سٹیج پر قبضہ کر لیتی ہے۔ اس لیے کہ اب عمومی طور پر تسلیم شدہ اقدار کا کوئی ایسا نظام باقی نہیں رہا، جو اس کا راستہ رک سکے۔

یہ پیراڈاکس جس پر ہرمین بروچ نے کمال فنکارانہ طریقے سے نیند میں چلنے والے* میں روشنی ڈالی ہے، وہ پیراڈاکس ہے جسے میں terminal پیراڈاکس کہنا پسند کروں گا۔ ایسے پیراڈاکس کچھ اور بھی ہیں۔ مثلاً عہدِ جدید نے ایک ایسے خواب کی پرورش کی ہے جس کے مطابق مختلف تہذیبوں میں منقسم انسانیت ایک دن باہم متحد اور دائمی امن میں سمٹ جائے گی۔ آج ہمارے سیارے کی تاریخ نے بالآخر ایک ناقابلِ منقسم کُل کی شکل اختیار کر لی ہے۔ مگر یہ ایک رواں دواں اور دائمی جنگ ہے۔ جو اس طویل عرصے سے کی گئی انسانیت کی اس خواہش کی تشکیل کرتی ہے اور اس کی ضمانت دیتی ہے۔ انسانیت کے اتحاد کا مطلب ہے ''کسی کے لیے کہیں بھی راہ نجات نہیں ہے۔''

(۲)

یورپی بحران اور یورپی تہذیب کے ممکنہ خاتمے کے بارے میں ہوسیرل کے لیکچر اس کا

فلسفیانہ منشور تھے۔ اس نے یہ لیکچر وسطی یورپ کے دو دارالخلافوں میں دیئے۔ اس اتفاق کے بہت گہرے مطالب ہیں یعنی اس لیے کہ اسی وسطی یورپ میں، جدید تاریخ میں پہل مرتبہ، مغرب خود مغرب کی موت کو دیکھ سکا، یا زیادہ صحیح طور پر، اس کے اپنے کسی عضو کی جراحت کے ذریعے خود سے علاحدگی۔ اس وقت جب وارسا، بوڈاپسٹ اور پراگ روسی سلطنت نے ہڑپ کر لیے، اس ناگہانی آفت کا ظہور پہلی جنگِ عظیم میں ہوا۔ یہ جنگ ہسبس برگ سلطنت کی وجہ سے شروع ہوئی، جس نے اس سلطنت کا خاتمہ کر کے ایک ناتواں یورپ کو ہمیشہ کے لیے غیر متوازن کر دیا۔

جوائس اور پروست کا وہ پُرامن زمانہ گزر چکا تھا جب انسان کو صرف اپنی روح کے عفریت کا ہی سامنا تھا۔ کافکا، ہیزک اور بروچ کے ناولوں میں یہ عفریت بیرونی دنیا سے آتا ہے اور اسے تاریخ کا نام دیا گیا ہے۔ اس کا اب اس ٹرین سے کوئی سروکار نہیں جس پر مہم جو سوار ہوا کرتے تھے۔ یہ غیر شخصی، ناقابلِ شمار اور ناقابلِ تفہیم ہے۔۔۔ اور اس سے فرار ممکن نہیں۔ یہ وہ لمحہ تھا (پہلی جنگِ عظیم کے فوراً بعد) جب وسطی یورپ کے یکتائے روزگار ناول نگاروں نے عہدِ جدید کے ان ٹرمینل پیراڈاکس (Terminal Paradoxes) کو دیکھا، محسوس کیا اور انہیں اپنی گرفت میں لائے۔

مگر ان کے ناولوں کو سماجی اور سیاسی پیش گوئیوں کے طور پر پڑھنا غلط ہوگا۔ یوں کہ جیسے یہ آرویل کی پیش گوئیاں ہوں، جو کچھ ہمیں آرویل بتاتا ہے، اسے (شاید زیادہ بہتر طور پر) ایک مضمون یا پمفلٹ میں بھی بیان کیا جا سکتا ہے۔ اس کے برعکس، یہ ناول نگار وہ کچھ دریافت کرتے ہیں جو صرف ناول ہی دریافت کر سکتا ہے۔ یہ بتاتے ہیں کہ کس طرح ٹرمینل پیراڈاکس (Terminal Paradoxes) کی صورتِ احوال میں، تمام وجودی حوالے اچانک اپنے مطالب بدل لیتے ہیں۔ اگر k کی آزادیٔ عمل مکمل طور پر فریب نظر ہے تو پھر مہم جوئی کیا ہے؟ اگر ناول ''خصوصیات کے بغیر انسان'' (The Man Without Qualities) کے تمام دانشوروں کو اس جنگ کا خفیف سا شائبہ تک نہیں ہوتا جو اگلے روز ان کی زندگیوں کو ختم کر دے گی تو پھر مستقبل کیا ہے؟ اگر بروچ کا ہگوئے نا (Huguenan)، (بروچ کے ناول کا ایک کردار)، نہ صرف اپنے کیے ہوئے قتل پر پچھتاوے کا اظہار نہیں کرتا ہے بلکہ درحقیقت بھول بھی جاتا ہے تو پھر جرم کیا ہے؟ اور اگر اس عہد کے واحد عظیم مزاحیہ ناول، ہیزک کا شوائک اپنے بیان کے لیے جنگ کا منظر نامہ منتخب کرتا ہے تو پھر مزاح کے ساتھ کیا ہو گیا ہے؟ نجی اور عوامی کا فرق کہاں رہ گیا؟ اگر k، کسی عورت کے ساتھ یہاں تک کہ

بستر میں بھی، کبھی قلعے کے دو (غیر ذاتی) مخبروں کے بغیر نہیں ہو پاتا تو ایسی صورتِ حال میں، تنہائی کیا ہے؟ ایک بوجھ ایک اذیت ایک لعنت جیسا کہ کچھ لوگ ہمیں یہی سمجھانا چاہیں گے۔ یا اس کے برعکس، ہر جگہ موجود اجتماعیت کے ہاتھوں کچلے جانے کے عمل کی عظیم اور بیش بہا اخلاقی قدر؟

ناول کی تاریخ کے عہد طویل ہیں (ان کا فیشن کے ہیجان خیز تغیّرات سے کوئی تعلق نہیں) اور یہ وجود کے ان گوشوں کے حوالے سے جانے جاتے ہیں جن پر ناول اپنا ارتکاز کرتا ہے۔ چنانچہ فلابیر کا روزمرہ کی یکسانیت کے دریافت کے مافیہا کا مکمل طور پر ارتقا ستر سال بعد صرف جیمز جوائس کے عظیم ناول میں ہی ظہور پا سکا۔ ستر سال پہلے وسطی یورپ کے شاندار ناول نگاروں نے جس عہد (پیراڈاکس کا عہد) کا آغاز کیا تھا، میرے نزدیک ابھی بہت عرصے تک ختم ہوتا دکھائی نہیں دیتا۔

(۷)

بہت عرصے سے، خصوصاً مستقبل پرستوں، سرئیلسٹوں اور تقریباً تمام ایوان گارد awant-garde کی طرف سے ناول کی موت کے بارے میں بہت کچھ کہا جا چکا ہے۔ ان کے نزدیک ناول ترقی کی راہ سے پرے ہٹ رہا۔ ایک شدید تغیّر پرست مستقبل کے سامنے سرنگوں ہو رہا ہے، اور یہ ایک ایسا فن بنتا جا رہا ہے جس کی پہلے سے موجود ناول کے فن سے کوئی مماثلت نہیں ہے۔ ناول کو غربت، مقتدر طبقات، متروک کاروں اور ٹاپ ہیٹس (Hats) کی طرح تاریخی انصاف کے نام پر دفن کر دینا چاہیے تھا۔

لیکن اگر سروانتیس عہدِ جدید کا معمار تھا، تو پھر اس کے ورثے کے خاتمے کو محض ادبی ہیئتوں (Forms) کی تاریخ کے ایک مرحلے سے زیادہ اہمیت کا حامل ہونا چاہیے، یہ عہدِ جدید کے خاتمے کا بھی نقیب ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ فرحت بخش مسکراہٹیں جو ناول کی موت کے تعزیت ناموں کے ہمراہ ہوتی ہیں مجھے نہایت گھٹیا لگتی ہیں۔ یہ مجھے اس لیے گھٹیا لگتی ہیں کہ میں پہلے ہی ناول کی موت کو دیکھ چکا ہوں (یہ موت پابندیوں، سنسر شپ اور نظریاتی دباؤ کے لگائے گئے زخموں سے ہوئیں۔) اور دنیا کے اس حصے میں (چیکوسلواکیہ) جہاں میں نے اپنی زندگی کا زیادہ تر حصہ گزارا ہے اور جسے عام طور پر مطلق العنانیت پسند کہا جاتا ہے، اس تجربے سے گزر چکا ہوں۔ اس وقت یہ بالکل آشکار ہو گیا تھا کہ ناول فنا پذیر ہے۔ یہ ایسے ہی فنا پذیر ہے جس طرح عہدِ جدید کا مغرب فنا پذیر ہے۔ عہدِ جدید کے ماڈل کے طور پر، اضافت اور ابہام جیسی انسانی خصوصیات میں اپنی جڑیں رکھتے ہوئے، یہ ایک

عنانیت پرست دنیا کے لیے بالکل ناموزوں ہے۔ یہ اس سے زیادہ گہری ناموزونیت ہے جو کسی منحرف کو کسی کمیونسٹ اہل کار یا کسی انسانی حقوق کی جدوجہد کرنے والے رکن کو کسی تشدد کرنے والے سے علیحدہ کرتی ہے۔ کیوں کہ یہ صرف سیاسی یا اخلاقی ہی نہیں بلکہ یہ اس کے مافیہ سے تعلق رکھتی ہے۔ اس سے میری مراد ہے کسی واحد سچ کی اور اضافت اور ناولوں کی مبہم دنیا، دو بالکل ہی مختلف عناصر سے مل کر تشکیل پاتی ہیں۔ مطلق العنانیت (Totalitarian) کی سچائی اضافت کی صفت، سوال کو خارج کر دیتی ہے۔ یہ اس شے کو کبھی بھی خود میں سما نہیں سکتی جسے میں ناول کی روح کہتا ہوں۔

مگر کیا ایسا نہیں ہے کہ کمیونسٹ روس میں سینکڑوں بلکہ ہزاروں ناولوں کے ضخیم ایڈیشن شائع ہو رہے ہیں اور انہیں وہاں پڑھا بھی جا رہا ہے؟ یقیناً مگر یہ ناول وجود کی تفہیم میں ذرہ بھر بھی اضافہ نہیں کرتے۔ یہ وجود کے کسی نئے گوشے کو دریافت نہیں کرتے، یہ صرف انہی باتوں کی تصدیق کرتے ہیں جو ہر شخص کہہ رہا ہے (جسے ہر شخص کو ضرور کہنا چاہیے) یہ اس سوسائٹی کے لیے اپنا مقصد، اپنی عظمت اور اپنا مفید ہونے کا مقصد پورا کر رہے ہوتے ہیں۔ کچھ بھی نہ دریافت کرتے ہوئے یہ اس دریافتوں کے سلسلے میں اپنا حصہ ڈالنے میں ناکام رہتے ہیں جو میرے نزدیک ناول کی تاریخ کی تشکیل کرتا ہے۔ یہ خود کو اس تاریخ سے باہر رکھتے ہیں یا اگر آپ چاہیں تو یہ وہ ناول ہیں جو ناول کی تاریخ کے بعد نمودار ہوتے ہیں۔

نصف صدی قبل، کمیونسٹ روس کی سلطنت میں ناول کی تاریخ کا سفر رک گیا۔ گوگول Gogole سے بیلی (Bely) تک، روسی ناولوں کی عظمت کو سامنے رکھا جائے تو یہ واقعہ انتہائی اہمیت کا حامل ہے، چنانچہ ناول کی موت کوئی انوکھا خیال نہیں ہے۔ یہ تو پہلے ہی وقوع پذیر ہو چکا ہے، اور اب ہم جانتے ہیں کہ ناول کس طرح مرتا ہے، ایسا نہیں ہے کہ یہ غائب ہو جاتا ہے نہ ہی یہ اپنی تاریخ سے دور جا گرتا ہے۔ اس کی موت خاموشی سے اور بغیر کسی کی نظر میں آئے رونما ہوتی ہے اور کوئی اس پر برہم نہیں ہوتا۔

(۸)

مگر کیا ایسا نہیں ہے کہ ناول اپنی ہی اندرونی منطق کی بنا پر اپنے انجام کو پہنچ گیا ہے؟ کیا ایسا نہیں ہے کہ یہ پہلے ہی اپنے تمام ممکنات، تمام علم اور ان تمام ہیئتوں (Forms) کی بیخ کنی کر چکا ہے۔ میں نے تو ناول کا ایک دخانی انجن کے ساتھ موازنہ ہوتے ہوئے بھی سنا ہے جس کا ایندھن عرصہ

ہوا ختم ہو چکا ہو۔ مگر کیا یہ کھوئے ہوئے مواقع اور نہ سنی گئی اپیلوں کے قبرستان کی طرح نہیں لگتا؟ ناول کی چار اپیلیں ایسی ہیں جن کے لیے میں خصوصی ہمدردی رکھتا ہوں۔

کھیل (Play) کی اپیل:

لارنس سٹرن کا Tristram shandy اور ڈینس دیدرو کا Jacques le Fataliste میرے نزدیک اٹھارویں صدی کے دو عظیم ترین ناول ہیں۔ یہ دو ایسے ناول ہیں جن کو عظیم مہمات کے طور پر احاطہ خیال میں لایا گیا۔ یہ زندہ دلی اور لطافت کی ایسی بلندیوں پر نظر آتے ہیں جنہیں اس سے پہلے یا اس کے بعد کبھی سامنے نہیں لایا گیا۔ اس کے بعد، ناول بذاتِ خود ظاہری حقیقت کے حاکمانہ انداز حقیقت پسند ماحول اور زمانی ترتیب سے بڑھتا چلا گیا۔ اس نے ان ممکنات کو ترک کر دیا جن کا دروازہ ان دو عظیم تصانیف نے وا کیا تھا، اور جو ناول کے ایک مختلف ارتقا کی طرف راہنمائی کر سکتی تھیں۔ (جی ہاں یورپی ناول کی ایک بالکل ہی مختلف تاریخ کا تصور کرنا ممکن ہے۔)

خواب کی اپیل:

انیسویں صدی کی نیم خوابیدہ تصوریت اچانک فرانز کافکا کی وجہ سے بیدار ہوئی، جس نے وہ کچھ حاصل کیا، (یعنی خواب اور حقیقت کا ملاپ) جس کی بعد ازاں سرئیلسٹوں نے جستجو کی مگر خود کبھی اسے مکمل طور پر حاصل نہ کر سکے۔ درحقیقت، یہ ناول کا ایک عرصے سے منتظر جمالیاتی پہلو تھا، جس کا آغاز تو نووالس نے کر دیا تھا مگر اس کی تکمیل کے لیے جو خصوصی کیمیا گری درکار تھی اسے ایک صدی بعد صرف کافکا ہی نے دریافت کیا۔ اس کا یہ گراں قدر اضافہ تاریخی ارتقا میں ایک حتمی پیش رفت سے زیادہ ایک ایسا واقعہ ہے، جس نے ایسے غیر متوقع در وا کیے، جنہوں نے یہ آشکار کیا کہ ناول ایک ایسی صنف ہے جہاں تصورِ خواب کی صورت خود کو افشا کر سکتا ہے اور یہ کہ ناول بظاہر نا قابلِ مفر ظاہری حقیقت کے حاکمانہ انداز سے خود کو آزاد کروا سکتا ہے۔

غور و فکر کی اپیل:

موسل اور بروچ ناول میں ایک خود مختار اور درخشاں ذہانت لے کر آئے۔ ان کا مقصد ناول کو فلسفے میں بدلنا نہیں تھا، بلکہ کہانی کی بنت کے گرد ایسے تمام ذرائع، یعنی منطقی اور غیر منطقی بیانیہ اور سوچ بچار لیے ہوئے انداز کو استعمال کرنا تھا جو انسان کی وجودی کیفیات کو منور کر سکیں اور جو ناول کو اعلیٰ

ترین ذہنی تشکیل میں ڈھال سکیں۔ کیا ان کی کامیابی ناول کی تکمیل ہے، یا اس کے بجائے یہ ایک طویل سفر کی دعوت ہے؟

وقت کی اپیل:

ٹرمینل پیراڈاکس (Terminal Pradoxes) کا عہد ناول نگار کو اس بات پر ابھارتا ہے کہ وہ وقت کو پروست کے پیش کردہ ذاتی یادداشت کے مسئلے سے آگے بڑھا کر زمان کل کی پہیلی تک لے جائے۔ جیسے یورپ کا زمانہ جسے یورپ پیچھے مڑ کر اپنے ماضی کو یوں دیکھ رہا ہے جیسے کوئی بوڑھا آدمی کسی ایک لمحے میں اپنی تمام گزشتہ زندگی کو دیکھ رہا ہو۔ یہیں سے انفرادی زندگی کی دنیاوی حدود سے جن میں ناول اب تک مقیّد رہا تھا، نکلنے کی اور اس جگہ کو بہت سے تاریخی ادوار سے پر کرنے کی خواہش جنم لیتی ہے۔

مگر میں ناول کے مستقبل کے راستوں کی جنہیں میں نہیں جان سکتا پیش گوئی نہیں کرنا چاہتا۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اگر ناول کو معدوم ہونا ہی ہے تو یہ اس لیے معدوم نہیں ہوگا کہ یہ اپنی قوت کا سارا خزینہ خرچ کر چکا ہے، بلکہ اس لیے کہ یہ ایک ایسی دنیا میں رہ رہا ہے جو اس کے لیے اجنبی ہوتی جارہی ہے۔

(۹)

کرۂ ارض کی تاریخ کا اتحاد، وہ انسان دوست خواب جسے خدا نے معاندانہ طور پر سچ ثابت ہونے دیا ہے، اپنے ساتھ پریشاں کُن کمی (Reduction) کرنے کا عمل لے کر آیا ہے۔ یہ سچ ہے کہ تخفیف کے دیمک ہمیشہ زندگی کو چاٹنے کی تاک میں رہے ہیں۔ عظیم ترین عشق بھی بالآخر ناتواں یادوں کا ایک ڈھانچہ بن جاتا ہے، مگر جدید سماج کے کیریکٹر نے نہایت کراہت آمیز انداز میں اس لعنت کو بڑھا دیا ہے۔ یہ کسی انسان کی زندگی کو اس کے سماجی کردار تک محدود کر دیتی ہے، کسی قوم کی تاریخ کی تخفیف چھوٹے چھوٹے واقعات کے مجموعے کی صورت میں کر دیتی ہے، جو بذاتِ خود اپنی مخصوص مقاصد والی تشریحات میں تخفیف ہو جاتے ہیں۔ سماجی زندگی تخفیف ہو کر سیاسی جدوجہد تک محدود ہو جاتی ہے، جو آگے چل کر محض دنیا کی دو عظیم قوتوں کی لڑائی تک محدود ہو جاتی ہے۔
اب اگر ناول کے ہونے کا جواز کائنات حیات کو ایک مستقل آگہی تلے رکھنا اور ’خود کو

فراموش ہونے' سے بچانا ہے، تو کیا یہ پہلے سے کہیں زیادہ اب ضروری نہیں ہوگیا کہ ناول کو موجود رہنا چاہیے؟

جی ہاں! مجھے تو ایسا ہی لگتا ہے۔ مگر افسوس، ناول کو تخفیف (Reduction) کے ان دیمکوں نے تاراج کر دیا ہے، جو صرف دنیا کے معنی ہی کی نہیں بلکہ فن کے نمونوں کی بھی تخفیف کر ڈالتے ہیں۔ سارے کلچر کی طرح ناول بھی روز بروز ماس میڈیا (Massmedia) کی گرفت میں آتا جارہا ہے۔ کرۂ ارض کی تاریخ کے نمائندہ کے طور پر، میڈیا تخفیف کے عمل کو بڑھاوا دیتا ہے اور اس کا راستہ متعیّن کرتا ہے۔ وہ پوری دنیا میں وہ سادہ اور غیر متغیّر افکار بانٹتا ہے جسے زیادہ سے زیادہ لوگ، ہر کوئی، ہر انسان قبول کر لے، اور اس بات کی زیادہ اہمیت نہیں کہ چاہے میڈیا کے مختلف ذرائع (اخبارات، ریڈیو، ٹی وی) میں مختلف سیاسی مفادات کا اظہار ہی کیوں نہ ہو۔ ان سطحی اختلافات کے پس منظر میں ایک مشترکہ روح کارفرما ہوتی ہے۔ آپ کو صرف امریکہ یا یورپ کے سیاسی ہفتہ وار رسالوں پر چاہے ان کا تعلق دائیں بازو سے ہو یا بائیں بازو سے، ایک نظر ڈالنی ہے اور آپ کو پتا چل جائے گا کہ ان سب کا نظریۂ حیات ایک ہی ہے، جو فہرست کے مندرجات کی ایک ہی ترتیب، ایک جیسے عنوانات، ایک ہی جیسی صحافیانہ زبان، ایک جیسے الفاظ اور ایک جیسے انداز، ایک ہی جیسی فنی دلچسپیوں، اور چیزوں کی افادیت یا اس کے بے فائدہ ہونے کے بارے میں ایک ہی جیسے نکتۂ نظر کی صورت میں عیاں ہو جاتا ہے۔ سیاسی اختلاف سے کیموفلاج کی ہوئی ماس میڈیا کی یہ مشترکہ روح، ہمارے عہد کی روح ہے، اور میرے نزدیک یہ روح ناول کی روح کے متضاد ہے۔

ناول کی روح پیچیدگی کی روح ہے۔ ہر ناول اپنے قاری سے کہتا ہے۔ ''چیزیں اس قدر سادہ نہیں جتنا تم سمجھتے ہو۔'' یہی ناول کی دائمی سچائی ہے۔ مگر آسان اور سریع جوابات کے نقارخانے میں، جو سوال سے پہلے ہی نمودار ہو جاتے ہیں، اس سچائی کو سننا آہستہ آہستہ مشکل تر ہوتا چلا جاتا ہے اور بالآخر اس کا راستہ رک جاتا ہے۔ ہمارے عہد کی روح کے مطابق یا تو اینا یا پھر کارنن میں سے ایک کردار ہی درست ہے، اور سروانتیس کی قدیم دانائی جو ہمیں جاننے کے کٹھن مرحلے اور سچ کے ناقابلِ گرفت ہونے کے بارے میں بتاتی ہے، اس عہد میں بوجھل اور بے کار دکھائی دیتی ہے۔

ناول کی روح تسلسل کی روح ہے ہر تصنیف گزشتہ تصانیف کا جواب ہے۔ ہر ناول بے ناول کے گزشتہ تمام تجربے کو سموئے ہوتا ہے۔ مگر ہمارے عہد کی روح نہایت مضبوطی سے ایک ایسے

حال پر مرتکز ہے جو اس قدر حاوی اور فراواں ہے کہ یہ ہمارے اُفق سے ماضی کو پرے دھکیل دیتا ہے اور وقت کو صرف لمحہ موجود میں تخفیف کر دیتا ہے۔ اس نظام میں ناول اب ایک تصنیف (ایک ایسی شے جو عرصے تک زندہ ہے، جو ماضی کو مستقبل سے جوڑے) نہیں رہا، بلکہ بہت سی لہروں میں سے ایک لہر بن کر رہ گیا ہے۔ ایک ایسا اشارہ جس کا کوئی آنے والا کل نہیں ہے۔

(۱۰)

کیا اس کا مطلب ہے کہ ایک ایسی دنیا میں جو اس کے لیے اجنبی ہو چکی ہے، ناول معدوم ہو جائے گا؟ اور یہ یورپ کو ''وجود کی فراموشی'' میں غرق ہونے کے لیے چھوڑ جائے گا؟ اور یہ کہ شماریات کے جنونیوں کے انتہائی ''رطب و یابس'' اور ناول کی تاریخ کے بعد آنے والے ناولوں کے سوا کچھ باقی نہیں بچے گا؟ میں نہیں جانتا، میں محض اس بات پر یقین رکھتا ہوں کہ میں جانتا ہوں کہ ناول ہمارے عہد کی روح کے ساتھ سکون سے نہیں رہ سکتا اگر اس نے اسرار کو دریافت کرتے رہنا ہے، ناول کے طور پر ارتقا پذیر رہنا ہے، تو یہ ایسا صرف دنیا کے ارتقا کی مخالف سمت میں ہی کر سکتا ہے۔

آواں گارد نے چیزوں کو مختلف انداز میں دیکھا۔ انہیں مستقبل کے ساتھ ہم آہنگ ہونے کی خواہش نے مغلوب کیا ہوا تھا۔ یہ صحیح ہے۔ آوان گارد کے فنکاروں نے ایسی تخلیقات ضرور پیش کیں جو با حوصلہ، مشکل، اشتعال انگیز اور تضحیک آمیز تھیں، مگر انہوں نے ایسا اس یقین کے ساتھ کیا کہ ''روحِ عصر'' ان کے ہمراہ ہے اور انہیں جلد ہی درست ثابت کر دے گی۔

کبھی میں بھی یہ سوچتا تھا کہ مستقبل ہی ہماری تخلیقات اور اعمال کا صحیح طور پر اہل منصف ہے۔ بعدازاں میں نے یہ جانا کہ مستقبل کا تعاقب اطاعت پسندی کی بدترین شکل ہے۔ یہ قوت کی ایک ایسی چاپلوسی ہے جس کی طاقت کو شدید آرزو ہوتی ہے۔ اس لیے کہ مستقبل ہمیشہ حال سے زیادہ طاقتور ہوتا ہے۔ یقیناً یہ ہمارے بارے میں فیصلے صادر کرے گا اور یہ سب وہ کسی اہلیت کے بغیر کرے گا۔ لیکن اگر مستقبل میرے لیے ایک قدر (Value) نہیں ہے تو پھر میں کس کے ساتھ وابستہ ہوں۔ خدا کے ساتھ؟ ملک کے ساتھ؟ قوم کے ساتھ؟ فرد کے ساتھ؟

میرا جواب اتنا ہی مضحکہ خیز ہے جتنا پُرخلوص۔ میں سروانتیس کے کم مایہ ہوتے ہوئے ورثے کے سوا کسی اور شے سے وابستہ نہیں ہوں۔

OOO

''نیند میں چلنے والے'' سے متاثر ہو کر کچھ خیالات

میلان کنڈیرا / ارشد وحید

کمپوزیشن:

تین ناولوں سے مل کر بنی ہوئی ایک کمپوزیشن پیسے نو، یا رومانیت، ایسک یا افراتفری، (Anarchy) ہوگنوئے نا، یا حقیقت پسندی (جرمن میں Sachlich keit)۔ ہر ناول کی کہانی کا آغاز گزشتہ ناول کی کہانی کے پندرہ برس بعد ہوتا ہے (۱۸۸۸ء، ۱۹۰۳ء، ۱۹۱۸ء) کوئی بھی ناول اپنے کسی سبب کے تعلق کی وجہ سے دوسرے سے جڑا ہوا نہیں ہے۔ ہر ناول کے کرداروں کا ایک اپنا دائرہ کار ہے اور اس کی بُنت باقی دو ناولوں سے مختلف ہے۔

یہ صحیح ہے کہ پیسے نو (پہلے ناول کا مرکزی کردار) اور ایسک (دوسرے ناول کا مرکزی کردار) تیسرے ناول کے منظر نامے میں ایک دوسرے سے ملتے ہیں، اور برٹرینڈ (پہلے ناول کا کردار) دوسرے ناول میں کچھ کردار ادا کرتا ہے۔ تاہم وہ کہانی جس سے برٹرینڈ پہلے ناول میں سے گزرتا ہے (پیسے نو، روزینہ اور الزبتھ کے ساتھ) دوسرے ناول میں مکمل طور پر غائب ہے، اور جب پیسے نو تیسرے ناول میں ظاہر ہوتا ہے تو اس کے ذہن میں اپنی جوانی کی محض ایک موہوم یاد ہوتی ہے، (جو پہلے ناول میں بیان کی گئی ہے۔)

چنانچہ نیند میں چلنے والے اور بیسویں صدی کے دوسرے عظیم ناول نگاروں (پروست، موسل، تھامس مان وغیرہ) کی نقش نگاریوں میں ایک بنیادی فرق ہے۔ بروچ کے کام میں یہ کسی عمل اور نہ ہی کسی (کردار یا خاندان) کی سوانحِ حیات کا تسلسل ہے، جو اس تمام قصے کو تسلسل فراہم کرتا ہے۔ یہ کچھ اور ہے، کوئی چیز جو بہت کم ظاہر ہوتی ہے، جو کم قابلِ فہم ہے، اور جو پوشیدہ ہے۔ یہ ایک

موضوع کا تسلسل ہے (انسان جو اقدار کی شکست و ریخت کا سامنا کر رہا ہے۔)

ممکنات:

انسان کے لیے اس دنیا میں جواب ایک جال بن چکی ہے، کیا ممکنات ہیں؟

اس بات کا جواب دینے کے لیے سب سے پہلے تو ایک ایسا مستحکم تصور ہونا چاہیے کہ دنیا کیا ہے۔ اس کے بارے میں میں ایک علم الوجود پر مبنی مفروضہ ہونا چاہیے۔

کافکا کے نزدیک دنیا ایک ایسی کائنات جو بیوروکریٹک ہو چکی ہے۔ یہاں دفتر بہت سے سماجی مظاہر میں سے ایک نہیں، بلکہ دنیا کی اساس ہے۔

یہاں تارک الدنیا کافکا اور مقبول عام ہیزک میں ایک مشابہت (ایک متجسّس، غیر متوقع مشابہت) ملتی ہے۔ ہیزک فوج کو، آسٹرو۔ہنگرین سماج کے منظر نامے کو کسی حقیقت پسند یا سماجی نقاد کے انداز کی طرح بیان نہیں کرتا بلکہ اسے دنیا کی جدید ماہیت کے طور پر بیان کرتا ہے۔ کافکائی عدالت کی طرح، ہیزک کی فوج ایک افسر شاہی ادارے کے سوا اور کچھ نہیں ہے، ایک عسکری انتظامیہ جس میں پُرانی عسکری صفات (جرأت، فنکاری، مستعدی) کی اب کوئی اہمیت نہیں رہی۔

ہیزک کی فوج کے افسر شاہ غبی ہیں، کافکا کے بیوروکریٹوں کی نظریہ پرست اور مضحکہ خیز منطق بھی دانائی سے تہی دست ہے۔ کافکا کے ناول میں یہ کند ذہنیت اسرار کے لبادے میں لپٹی ہوئی ہے اور یہ مابعد الطبعیاتی تمثیل کی خصوصیت اختیار کر لیتی ہے۔ یہ دہشت زدہ کرتی ہے۔ جوزف k، اس کے اعمال، اس کے ناقابلِ فہم الفاظ کی مناسب توجیہہ پیش کرنے کی اپنی مقدور بھر کوشش کرتا ہے۔ اس لیے کہ سزائے موت کا سزاوار ہونا دہشت ناک تو ہے، مگر بغیر کوئی جرم کیے کسی حماقت کا شہید بننے کے لیے یہ سزا پانا ناقابلِ برداشت ہے۔ چنانچہ اپنی بے گناہی کے باوجود k اپنے گناہ کو تسلیم کر لیتا ہے اور اپنے جرم کو تلاش کرتا ہے۔ آخری باب میں وہ اپنے دو جلادوں کو میونسپل پولیس کی نظروں سے بچاتا ہے۔ (جو ہو سکتا ہے اسے سزا سے بچا لیں) اور موت سے کچھ لمحے پہلے، وہ خود کو اس بات پر ملامت کرتا ہے کہ اس میں اتنی ہمت کیوں نہیں کہ وہ چاقو خود اپنے سینے میں گھونپ لے اور انہیں اس بے ہودہ فرض کی ادائیگی سے مبرا کر دے۔

شوائک k کے بالکل متضاد ہے۔ وہ اپنے اردگرد کی دنیا (کند ذہنیت کی دنیا) کی اس قدر مکمل اور بھرپور انداز میں نقل کرتا ہے کہ کوئی یہ نہیں بتا سکتا کہ آیا وہ ضعیف العقل ہے یا نہیں۔ اس وجہ

سے نہیں کہ اس میں کچھ معقولیت ہے کہ وہ رائج العمل نظم کے ساتھ اس قدر آسانی (اور اس قدر مسرت) کے ساتھ خود کو ڈھال لیتا ہے بلکہ اس لیے کہ یہ معقولیت سے بالکل خالی ہے۔ وہ خود لطف اٹھاتا ہے۔ دوسرے لوگوں کو خوش کرتا ہے اور خود کو اس کے مطابق ڈھالنے کے اپنے حد سے متجاوز انداز سے دنیا کو ایک عظیم مذاق میں بدل دیتا ہے۔

''ہم میں سے وہ جو عہدِ جدید کے مطلق العنان کمیونسٹ انداز کے تجربے سے گزرے ہیں، جانتے ہیں کہ یہ دو رویے، بظاہر مصنوعی، لٹریری، مبالغہ آمیز دکھائی دینے کے باوجود بے حد حقیقی ہیں۔ ہم ایک ایسے دور میں رہ چکے ہیں جو ایک طرف سے کافکا کے امکانی پہلو اور دوسری طرف شوائک کی امکانی کیفیت سے بند کیا ہوا ہے۔ جس کا مطلب ہے ایک ایسا دور جس میں ایک کنارہ طاقت کے ساتھ اس حد تک شناخت کا ہے جس میں شکار اپنے ہی جلاد کے ساتھ رفاقت پیدا کر لیتا ہے اور دوسرا کنارہ طاقت کو اس حد تک تسلیم کرنے سے انکار ہے کہ وہ کسی بھی شے کو سنجیدگی سے نہیں لیتا۔ جس کا مطلب ہے مطلق سنجیدہ جوزف k اور مطلق غیر سنجیدہ شوائک کے درمیان کے عہد میں۔''

اور بروچ کے بارے میں اس کا علم الوجود پر مبنی مفروضہ کیا ہے؟

دنیا اقدار کے انتشار کا ایک سلسلہ ہے (وہ اقدار جو قرونِ وسطیٰ نے آگے عطا کیں) یہ وہ سلسلہ ہے جو عہدِ جدید کی چار صدیوں پر پھیلا ہوا ہے اور یہی اس کی اساس ہے۔

بروچ تین ممکنات کو دریافت کرتا ہے: پیسے نو (Trillogy کے پہلے ناول کا کردار) کی امکانی حالت، ایسک (دوسرے ناول کا کردار) کی امکانی حالت اور ہوگوئے نا (Trillogy کے تیسرے ناول کا کردار) کی امکانی حالت۔

پیسے نو کی امکانی حالت:

جوچم ودان، پیسے نو کا بھائی، ایک ڈوئل میں مارا جاتا ہے۔ باپ کہتا ہے ''وہ عزت کے لیے مرا'' یہ الفاظ جوچم کی یادداشت میں ہمیشہ کے لیے ثبت ہو جاتے ہیں۔

مگر اس کا دوست برٹرینڈ حیران ہوتا ہے۔ یہ کس طرح ممکن ہے کہ ٹرینوں اور فیکٹریوں کے اس عہد میں، دو آدمی ایک ضدی انداز میں، بازو سیدھے کیے اور ہاتھوں میں ریوالور لیے ایک دوسرے کے سامنے آ سکتے ہیں؟

جس پر جوچم سوچتا ہے، برٹرینڈ کے پاس غیرت کے کوئی جذبات نہیں ہیں، اور برٹرینڈ کے خیالات کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ جذبات وقت کے تیر میں مزاحم ہوتے ہیں۔ یہ قدامت پرستی کی ناقابلِ تباہ بنیاد ہے۔ ایک اساطیری تلچھٹ ہے۔

اب، موروثی اقدار، ان کی اساطیری تلچھٹ کے ساتھ جذباتی وابستگی جوچم ودان پیسے نو کا رویہ ہے۔ پیسے نو یونیفارم کے تصور سے وابستہ ہے۔ راوی کہتا ہے کہ اگلے وقتوں میں عظیم منصف کے طور پر چرچ انسان پر حکمرانی کرتا تھا۔ پادری کی عباماورائے ارضی قوت کا نشان تھی، جب کہ افسر کی یونیفارم، مجسٹریٹ کا گاؤن بے رحمت لوگوں کی نمائندگی کرتے تھے۔ جب چرچ کا ساحرانہ اثر دھیرے دھیرے زائل ہوتا گیا، یونیفارم نے تقدس پسند عادت کی جگہ لے لی اور بالآخر یہ بلند ہوتے ہوتے مطلق کے درجے تک پہنچ گئی۔

یونیفارم وہ شے ہے جس کا انتخاب ہم نہیں کرتے بلکہ جو ہم سے منسوب کر دی جاتی ہے، یعنی فرد کی غیر متعیّن حیثیت کے سامنے ایک کائناتی ایقان۔ جب ان اقدار کو جو کبھی محکم تھیں، چیلنج کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور وہ پسپا ہو جاتی ہیں، سر جھک جاتے ہیں، تو وہ، جو ان کے بغیر (وفاداری، خاندان ملک، نظم وضبط، محبّت کے بغیر) زندہ نہیں رہ سکتا، اپنی یونیفارم کے کائناتی پن میں خود کو مقیّد کر لیتا ہے۔ جیسے کہ یونیفارم اس ماورائیت کا آخری چیتھڑا ہو جو اسے اس مستقبل کی سرد مہری سے بچالے گی جہاں کوئی قابلِ احترام شے باقی نہ رہی ہو۔

پیسے نو کی کہانی کا انجام اس کی سہاگ رات کے موقع پر ہوتا ہے۔ اس کی بیوی، الزبتھ، اس سے محبّت نہیں کرتی۔ اسے (پیسے نو کو) اپنے سامنے ایک بے محبت مستقبل کے سوا کچھ نظر نہیں آتا۔ وہ اس کے ساتھ بغیر لباس اتارے لیٹ جاتا ہے۔ اس انداز نے "اس کے یونیفارم میں ذرا سا خم ڈال دیا، کوٹ کے پلو کھل گئے اور اس کی سیاہ پتلون کے سامنے کے حصے سے پرے ہٹ گئے، مگر جونہی جوچم نے یہ دیکھا، اس نے جلدی سے ہر شے کو دوبارہ درست کر لیا، اور سیاہ پتلون کو ڈھک دیا۔ اس نے اپنی ٹانگیں سلیقے سے رکھی ہوئی تھیں، مبادا اس کے چمکدار بوٹ چادر کو نہ چھو لیں، وہ بستر کے قریب پڑی کرسی پر مشکل سے اپنے پاؤں رکھنے کی کوشش کرتا رہا۔"

ایسک کی امکانی حالت:

اقدار کا ورثہ جو اس زمانے سے متعلّق تھا جب چرچ مکمّل طور پر انسانوں کی زندگی پر چھایا

ہوا تھا، عرصہ ہوا ڈھیلا پڑ چکا تھا، مگر پیپے نو کے لیے ان کا مافیہ ابھی بھی واضح تھا۔ اسے اپنے ملک کے بارے میں کوئی شبہ نہیں تھا۔ وہ جانتا تھا کہ اسے کس کا وفادار ہونا چاہیے اور یہ کہ کون اس کا خدا ہے۔

ایسک کے نزدیک اقدار نقاب اوڑھے ہوئے ہیں۔ نظم وضبط، وفاداری، ایثار۔۔۔ وہ ان الفاظ کی قدر کرتا ہے۔ مگر وہ (الفاظ) حتمی طور پر کن امور کی نمائندگی کرتے ہیں؟ ایثار، کس کے لیے؟ وہ کس قسم کے نظم وضبط کا طالب ہو؟ وہ نہیں جانتا۔

اگر کوئی قدر اپنا ٹھوس مافیہ کھو چکی ہے، تو اس کا اب کیا باقی بچا ہے؟ محض ایک خالی حالت ایک ایسا واجب، جس کی طرف کسی کا دھیان نہیں ہے، اور غضب ناک کہ اس کو سنا جائے اور اس کی اطاعت کی جائے۔ جتنا کم ایسک یہ جانتا ہے کہ وہ کیا چاہتا ہے، اتنا ہی زیادہ شیفتگی سے وہ اس کا طلب گار ہے۔

ایسک: بغیر خدا کے عہد کے جنونیت۔ اس لیے کہ تمام اقدار پر گرد پڑ چکی ہے۔ کسی بھی شے کو قدر کے طور پر اختیار کیا جا سکتا ہے۔ انصاف، نظم وضبط،۔۔۔ پہلے وہ انہیں ٹریڈ یونین کی جدوجہد، پھر مذہب میں ڈھونڈتا ہے۔ آج پولیس کی طاقت میں، کل امریکہ کے سراب میں، جہاں وہ نقل مکانی کرنے کے خواب دیکھتا ہے۔ وہ ایک دہشت گرد ہو سکتا تھا جو اپنے ہی ساتھیوں کی طرف پلٹ جائے۔ کسی پارٹی کا عسکریت پسند، کسی مسلک کا پیروکار یا کوئی خطرات پسند مہم جو، جو اپنی جان قربان کرنے کے لیے تیار ہو، وہ کچھ بھی ہو سکتا تھا۔ وہ تمام جذبے جو ہمارے عہد کی خون آشام تاریخ میں دیوانہ وار ابھر رہے ہیں۔ انہیں ایسک کی انکسار آمیز مہم میں خوفناک انداز سے سامنے لایا گیا ہے انہیں بے نقاب کیا گیا ہے اور ان کی تشخیص کی گئی ہے۔

وہ اس دفتر سے غیر مطمئن ہے جہاں وہ کام کرتا ہے۔ اس کا جھگڑا ہوتا ہے اور اسے برطرف کر دیا جاتا ہے۔ اس طرح کہانی کا آغاز ہوتا ہے وہ سمجھتا ہے کہ اس تمام انتشار کا، جو اس کے لیے پریشانی کا باعث بن رہا ہے، ذمہ دار ایک کھاتہ نویس ہے، کا نام عینٹ وگ ہے۔ کسی بھی صورت میں ایسک فیصلہ کرتا ہے کہ وہ پولیس کے سامنے اس کے خلاف مخبری کرے۔ کیا یہ اس کا فرض نہیں ہے؟ کیا یہ ایسی خدمت نہیں ہے جس کے لیے وہ ہر ایک کے سامنے جواب دہ ہے، ان تمام لوگوں کے سامنے جو اس کی طرح قانون اور نظم وضبط کی عمل داری کے خواہاں ہیں؟

''مگر ایک روز، کسی قسم کے شک وشبہ سے بے خبر، ایک شراب خانے میں نیٹ وگ خوش

دلی سے اسے اپنی طرف بلاتا ہے اور اسے شراب پیش کرتا ہے اپنے خیالات سے مغلوب، ایسک نیٹ وگ کا جرم یاد کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر اب تک یہ اس قدر بے سروپا انداز میں غیر اہم اور مدھم ہو چکا تھا کہ ایسک کو اچانک اپنے منصوبے کی مضحکہ خیزی کا اندازہ ہوا، اور ایک ڈھلمل انداز میں، بہر حال کسی قدر شرمندگی کے ساتھ، اس نے گلاس کو تھام لیا۔"

ایسک کے نزدیک دنیا خیر اور شر کی راجدھانیوں میں منقسم ہے۔ مگر افسوس، خیر اور شر دونوں کو شناخت کرنا ناممکن ہے۔ (محض نیٹ وگ سے اس ملاقات کے بعد، وہ کون صحیح اور کون غلط ہے کا راستہ بھول جاتا ہے) اس عظیم نقاب پوش رقص میں جس کا نام دنیا ہے صرف برٹرینڈ ہی ہے جو اپنے چہرے پر برائی کا دائمی داغ لیے پھرتا ہے، کیونکہ اس کا جرم کسی بھی شک وشبہ سے بالاتر ہے: وہ ایک ہم جنس پرست ہے اور یوں الوہی نظم وضبط میں تخریب پیدا کرنے والا۔ ناول کے آغاز میں ایسک نیٹ وگ کی مخبری کرنے کو تیار ہے۔ ناول کے اختتام پر وہ برٹرینڈ کی مخبری لیے ہوئے ایک خط ڈاک کے حوالے کر دیتا ہے۔

ہوگوئے نا کی امکانی حالت:

ایسک برٹرینڈ کو ملزم ٹھہراتا ہے۔ ہوگوئے نا ایسک کو ملزم ٹھہراتا ہے۔ ایسک نے دنیا کو بچانے کے لیے کیا کیا۔ ہوگوئے ایسا اپنے کیریئر کو بچانے کے لیے کرتا ہے۔ ایسی دنیا میں جہاں مشترکہ اقدار نہیں ہیں، ہوگوئے نا ایسا شخص ہے جو اپنے مطلب کے حصول کے لیے کچھ بھی کرنے کو تیار ہے اور مکمل طور پر پرسکون محسوس کرتا ہے۔ اخلاقی لوازم کی عدم موجودگی، اس کی آزادی اور اس کی نجات ہے۔ اس حقیقت کی نہایت زیادہ اہمیت ہے کہ یہ وہ ہے جو احساس جرم کے کسی مہین ترین احساس کے بغیر ایسک کو قتل کر دیتا ہے۔ اس لیے کہ:

> "ہمیشہ یہ کم تر اخلاقی نظام سے وابستہ شخص ہی ہوتا ہے جو انتشار کے شکار ایک بدتر اخلاقی نظام سے وابستہ شخص کو قتل کر دیتا ہے۔ ہمیشہ یہی وہ بدقسمت معلون ہوتا ہے جو اقدار کے انتشار کے مرحلوں میں جلاد کا کردار اپنا لیتا ہے اور اس روز جب فیصلے کے بگل کی آواز آتی ہے۔ یہ تمام اقدار سے آزاد ہوا وہ شخص ہوتا ہے جو اس دنیا کا جلاد بن

جاتا ہے جس نے اپنی سزا کا فیصلہ خود صادر کیا ہو۔''

بروچ کے خیال میں، عہدِ جدید غیر منطقی عقیدے کے بغیر عہد کے درمیان ایک پل ہے۔ اس پل کے آخری سرے پر جو شبیہ نمودار ہوتی ہے وہ ایک خوش مزاج اور کسی احساسِ جرم کے بغیر قاتل ہوگوئے نا کی ہے۔ عہدِ جدید کا اپنے مدہوش انداز میں خاتمہ۔

K، شوائک، پیسے نو، ایسک، ہوگوئے نا، پانچ بنیادی امکانات، پانچ ایسے راہنما ستارے ہیں جن کے بغیر میرا یقین ہے کہ ہمارے عہد کا وجودی نقشہ کھینچنا ناممکن ہے۔

قرنوں کے آسمان تلے:

عہدِ جدید کے آسمانوں میں جو سیارے گردش کرتے ہیں ان کا اظہار ایک انفرادی جذباتی دنیا میں ہمیشہ کسی خاصیت میں ہوتا ہے۔ اس ہیئت کے ذریعے کردار کی صورتحال اور اس کا وجود ادراک تشکیل پاتا ہے۔

بروچ ایسک کے بارے میں بات کرتا ہے اور فوراً ہی اس کا موازنہ لوتھرے سے کرتا ہے۔ دونوں باغیوں کے زمرے میں آتے ہیں (بروچ تفصیلاً اس بات کا تجزیہ کرتا ہے)۔ ایسک لوتھر کی طرح ایک باغی ہے۔ ہم کسی کردار کی جڑوں کو اس کے بچپن میں تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسک کی جڑیں (اس کا بچپن ہمارے لیے نامعلوم رہتا ہے) کسی اور صدی میں ملتی ہیں۔ ایسک کا ماضی، لوتھر ہے۔ اس وردی پوش انسان، پیسے نو کو سمجھنے کے لیے بروچ کو اسے اس طویل تاریخی سلسلے کے درمیان میں رکھنا پڑا جب اس بے حرمت یونیفارم نے پادری کی عبا کی جگہ لے لی: جونہی اس نے ایسا کیا، عہدِ جدید کی ساری آسمانی محراب اس بے حقیقت افسر کے سامنے روشن ہو گئی۔

بروچ کے لیے کردار کا تصور کسی بے مثالیت، ناقابلِ نقل اور عارضی، ایک ایسے معجزاتی لمحے کے طور پر، معدومیت جس کا مقدر ہو، نہیں کیا جاتا۔ بلکہ ایک ایسے ٹھوس پل کی صورت میں کیا جاتا ہے جو وقت سے اوپر تعمیر کیا گیا ہو، جہاں لوتھر اور ایسک ماضی اور حال، ایک دوسرے کے ساتھ نمودار ہوتے ہیں۔

فلسفۂ تاریخ سے زیادہ انسان کو دیکھنے کا نیا انداز (اس کو زمانوں کی آسمانی محراب تلے

دیکھنا)، نیند میں چلنے والے میں بروچ، میرے خیال میں، ناول کے مستقبل کے امکانات کے تصوراتی معیار کا ایک نمونہ پیش کرتا ہے۔

بروچ کی روشنی میں، میں نے تھامس مان کے ڈاکٹر فاسٹس کو پڑھا۔ یہ ایسا ناول ہے جو نہ صرف ایک موسیقار ایڈریان لیورکن کی زندگی کا تجزیہ کرتا ہے بلکہ اس کیساتھ جرمن موسیقی کی کئی صدیوں کا بھی جائزہ لیتا ہے۔ ایڈریان لیورکن صرف ایک موسیقار ہی نہیں ہے، وہ ایسا موسیقار ہے جو موسیقی کی تاریخ کو اس کی انتہا تک لے جاتا ہے۔ (اس کی عظیم ترین بندش، الہام) اور وہ محض آخری موسیقار نہیں ہے، وہ فاؤسٹ بھی ہے۔ اس کی نظریں اپنے ملک کی ابلیس پرستی پر جمی ہوئی ہیں (اس نے یہ ناول دوسری جنگ عظیم کے اختتام کے قریب لکھا)۔ تھامس مان اس معاہدے پر حیران ہوتا ہے جو جرمن روح کے زندہ مظہر، اس اساطیری ڈاکٹر۔۔۔ نے شیطان کے ساتھ کیا۔ اس کے ملک کی پوری تاریخ اچانک ایک واحد کردار، فاؤسٹ، کی واحد مہم کے سامنے ابھرنے لگتی ہے۔

بروچ کی روشنی میں میں نے کارلوفوتنے کا Terra Nostra پڑھا، جس میں تمام ہسپانوی مہم (یورپی اور امریکی) ایک عظیم دور بینی، حیران کن تخیّل، انتشار میں سموئی ہوئی ہے۔ فوئنتے بروچ کے اصول کو تبدیل کرتا ہے: یعنی ایسک لوتھر کی طرح ہے، کو ایک مزید بنیادی اصول میں تبدیل کرتا ہے کہ ایسک لوتھر ہے۔ وہ ہمیں اس طریقہ کار کو سمجھنے کا راستہ بتاتا ہے۔ ایک انسان کی تشکیل میں کئی زندگیاں شامل ہوتی ہیں۔ آواگون کی قدیم دیومالا نے ناول کی ایسی تکنیک میں ٹھوس شکل اختیار کر لی جس نے Terra Nostra کو ایک بے کنار، حیران کن خواب میں بدل دیا جہاں انہیں کرداروں کے لاانتہا دوبارہ جنم (آواگون) اور ان کرداروں کی حرکت سے تاریخ مسلسل تشکیل پا رہی ہے۔ وہی لوڈوویکو جس نے میکسیکو کی صورت میں اب تلک ایک نامعلوم براعظم کو ڈھونڈا تھا، کئی صدیوں بعد، پیرس میں نمودار ہوتا ہے۔ اس سیلٹینا کے ہمراہ، جو صدیوں بیشتر، فلپ دوئم کی داشتہ تھی۔ اور اسی طرح باقی دوسرے کردار۔

صرف اختتام (کسی محبّت، زندگی یا کسی عہد کے خاتمے) پر ماضی خود کو مکمّل طور پر آشکار کرتا ہے اور ایک انتہائی واضح اور حتمی شکل اختیار کرتا ہے۔ بروش کے لیے ہوگوئے نالمحہ آخر ہے۔ مان کے لیے ہٹلر، فوئنتیس کے لیے یہ تاریخ کی تصوراتی رصدگاہ سے دیکھی جانے والی حد، ہزار سالہ

ادوار کے درمیان ایک اساطیری سرحد ہے۔ یورپ کی یہ ندرت، وقت کی شفاف سطح پر ایک نشان کی طرح، پہلے ہی سے ختم شدہ۔ متروک، تنہا اور ایک ایسی عاجزانہ اور پردرد داستان دکھائی دیتی ہے جیسے یہ کوئی چھوٹی سی ذاتی کہانی ہو، جسے ہم کل ہی بھول جائیں گے۔

درحقیقت اگر لوتھر ایسک ہے تو وہ تاریخ جو لوتھر سے ایسک تک پھیلی ہوئی ہے محض ایک شخص واحد کی ذاتی سوانح حیات ہے: مارٹن لوتھر۔ ایسک اور تمام تاریخ محض چند کرداروں کی کہانی ہے (ایک فاؤسٹ، ایک ڈان یوان، ایک دان کے ہوتے، ایک راسیٹگنیک، ایک ایسک) جنہوں نے اکٹھے مل کر یورپ کی تاریخی مسافت طے کی ہے۔

سببیت سے پرے(Beyond Causality):

لیون کی جاگیر پر، دو تنہا اداس(melancholic) مرد اور عورت ملتے ہیں۔ وہ دونوں ایک دوسرے کو پسند کرنے لگتے ہیں اور دل ہی دل میں ایک دوسرے کو اپنا شریک زندگی بنانے کی آرزو میں مبتلا ہو جاتے ہیں انہیں بس کسی ایسے موقع کی تلاش ہوتی ہے جب وہ اپنا مافیہ بیان کرنے کے لیے تنہا ہوں۔ بالآخر ایک روز وہ خود کو اس جنگل میں دوسرے لوگوں کی نظروں سے اوجھل پاتے ہیں جہاں وہ جھینگے اکٹھے کرنے آئے ہوتے ہیں۔ یہ جانتے ہوئے کہ وہ لمحہ آن پہنچا ہے اور انہیں اسے نہیں گنوانا چاہیے۔ وہ دونوں گھبرائے ہوئے اور خاموش ہوتے ہیں جب خاموشی بہت طویل ہونے لگتی ہے تو عورت اچانک ''غیر ارادی'' طور پر، اضطراری انداز میں، جھینگوں کے بارے میں باتیں کرنا شروع کر دیتی ہے۔ اس کے بعد پھر خاموشی چھا جاتی ہے اور مرد اپنی خواہش کا اظہار کرنے کے لیے کوئی راستہ نکالنے کا جتن کرتا ہے۔ مگر محبت کے بارے میں کچھ کہنے کے بجائے کسی ''غیر متوقع ذہنی لہر'' پر سوار وہ بھی جھینگوں کے بارے میں گفتگو کرنے لگتا ہے۔ گھر واپسی کے راستے پر وہ ناتواں اور مایوس جھینگوں ہی کے بارے میں باتیں کرتے جاتے ہیں، اس لیے کہ وہ جانتے ہیں کہ وہ کبھی بھی۔ کبھی بھی محبت کا اظہار نہیں کر پائیں گے۔

گھر واپس آنے کے بعد مرد خود سے کہتا ہے کہ اس نے اپنا اظہار عشق اپنی مرحوم داشتہ کی یاد کی وجہ سے نہیں کیا، جس سے وہ بے وفائی نہیں کر سکتا تھا۔ مگر ہم خوب اچھی طرح سے یہ جانتے ہیں: یہ ایک جھوٹا بہانہ ہے جو وہ خود کو تسلی دینے کے لیے گھڑتا ہے۔ خود کو تسلی دینے کے لیے؟ جی ہاں۔

کیونکہ ہم کسی سبب کی وجہ سے محبّت کھو دینے کے بعد خود کو راضی بہ رضا کر سکتے ہیں۔ اگر ہم بغیر کسی وجہ کے محبّت کو گنوا دیں تو ہم خود کو کبھی معاف نہیں کر پائیں گے۔

یہ چھوٹا سا خوبصورت واقعہ اینا کیرنن کی عظیم بازگری میں ایک تمثیل (کی طرح) ہے: جو انسانی عمل کے بے سبب، نا قابل شمار، یہاں تک کہ پراسرار پہلو کو سامنے لاتا ہے۔

عمل کیا ہے؟ ناول کا دائمی سوال یا اسے اس کا تشکیلاتی سوال کہہ لیجیے۔ ایک فیصلہ کس طرح جنم لیتا ہے؟ یہ کسی عمل میں کس طرح بدلتا ہے اور کس طرح اعمال آپس میں مل کر ایک مہم بناتے ہیں۔

زندگی کی پُراسرار اور منتشر بنت سے قدیم ناول نگاروں نے معقولیت کا تار الگ کرنے کی کوشش کی۔ ان کے خیال میں، منطقی طور پر قابل گرفت مقصد کسی عمل کو جنم دیتا ہے اور یہ عمل کسی دوسرے عمل کو مہمیز دیتا ہے۔ ایک مہم اعمال کا ایک روشن سببی (causal) سلسلہ ہے۔

ورتھر اپنے دوست کی بیوی کو پسند کرتا ہے۔ وہ اپنے دوست سے بے وفائی نہیں کر سکتا۔ وہ اپنی محبت سے دستبردار نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ وہ اپنے آپ کو ہی ہلاک کر لیتا ہے۔ الجبرے کی مساوات کی سی شفاف صراحت لیے ایک خودکشی۔ مگر اینا کیرنن خود کو کیوں ہلاک کرتی ہے؟

وہ شخص جس نے محبت کے بجائے جھینگوں کے بارے میں باتیں کیں، یہ یقین کرنا چاہتا تھا کہ اس نے ایسا اپنی مرحوم محبوبہ کے لیے کیا۔ اینا کیرنن کے لیے ہم جو وجوہات پیش کرنا چاہیں، وہ بھی اتنی ہی کم مایہ ہوں گی۔ یہ صحیح ہے کہ لوگ اس کے ساتھ اہانت آمیز برتاؤ کر رہے ہیں مگر کیا وہ ایسا ہی سلوک ان لوگوں کے ساتھ روا نہیں رکھ سکتی؟ اس کے اپنے بیٹے سے ملنے پر پابندی لگا دی جاتی ہے مگر کیا یہ ایسی صورت حال ہے جو کسی اپیل اور تبدیلی کی کسی بھی امید سے ماورا ہے؟ ورونسکی پہلے ہی کسی حد تک کم فریفتہ ہے، مگر کیا وہ اب بھی اس سے محبّت نہیں کرتا؟

اس کے علاوہ، اینا سٹیشن پر خود کو ہلاک کرنے کی غرض سے نہیں آئی تھی، وہ ورونسکی سے ملنے آئی تھی۔ وہ جب خود کو ٹرین کے آگے پھینکتی ہے تو اس نے ایسا کرنے کا فیصلہ پہلے سے نہیں کیا ہوتا بلکہ یہ ایسا ہے جیسے فیصلہ اینا کو بہا لے گیا ہو۔ وہ اس سے آگے نکل گیا ہو۔ اس شخص کی طرح جس نے جھینگوں کے بارے میں باتیں کیں، اینا کسی غیر متوقع ذہنی لہر پر عمل کرتی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس کا عمل بے معنی ہے۔ مگر اس کی حیات عقلی طور پر قابلِ فہم سببیت (Causality) سے باہر ہے۔ ٹالسٹائی کو (ناول کی تاریخ میں پہلی بار) تقریباً جوائس کے اندرونی مکالمے کو استعمال کرنا پڑا،

تا کہ ان پھیلتی ہوئی جذباتی لہروں، لمحاتی احساسات اور منتشر خیالات کی لطیف بنتر کو دوبارہ تعمیر کر سکے جس کی مدد سے وہ اینا کی روح کو اس کے خودکشی کے سفر کی جانب گامزن دکھا سکے۔

اینا کا کردار ہمیں ورتھر کے کردار، اور دوستوئیفسکی کے کیریلوف سے بھی کہیں دور دکھائی دیتا ہے۔ کیرلوف خود کو اس لیے ہلاک کرتا ہے کہ وہ بہت واضح طور پر بیان کیے گئے مفادات اور احتیاط سے سوچی گئی سازشوں کی وجہ سے اس کے لیے مجبور کیا جاتا ہے۔ اس کا عمل چاہے وہ کتنا ہی پاگل پن کیوں نہ لگے، 'عقلی' باہوش، سوچا سمجھا، بلکہ پہلے سے سوچا سمجھا ہے۔ کیریلوف کا کردار اپنے بالکل ہی عجیب خودکشی کے فلسفے پر استوار ہے اور اس کا عمل محض خیالات کا نہایت منطقی انداز میں پھیلاؤ ہے۔

دوستوئیفسکی نے عقلیت کے پاگل پن کو بڑی مضبوطی سے اپنی گرفت میں رکھا اور وہ اس بات پر مصر رہا کہ وہ اس کی منطق کو اس کے انجام تک پہنچائے گا۔ ٹالسٹائی جس سرزمین کی کھوج لگاتا ہے وہ اس کے برعکس ہے: وہ غیر منطقی اور غیر عقلی خلل اندازیوں کو بے نقاب کرتا ہے۔ اسی لیے میں اس کا حوالہ دیتا ہوں۔ ٹالسٹائی کا حوالہ بروچ کو یورپی ناول کی طے کردہ عظیم تحقیق کے زمرے میں لا کھڑا کرتا ہے: اس کردار کی تحقیق، جو غیر عقلیت، ہمارے فیصلوں، ہماری زندگیوں میں ادا کرتی ہے۔

کنفیوژن (Con' fusions):

پسےنو کی ملاقاتیں ایک چیک طوائف روزینہ سے جاری ہوتی ہیں مگر اس کے والدین اپنے ہی پس منظر کی ایک لڑکی الزبتھ سے اس کی شادی کا بندوبست کر دیتے ہیں۔ پسےنو اس سے قطعاً محبّت نہیں کرتا۔ مگر اس کے باوجود وہ اس کی توجہ حاصل کر لیتی ہے۔ درحقیقت اس کی توجہ کا باعث بذاتِ خود وہ نہیں بلکہ وہ کچھ جس کی وہ نمائندگی کرتی ہے۔

جب وہ پہلی بار اس سے ملنے جاتا ہے تو گلیاں، باغات، ہمسایوں کے گھر، ایک عظیم اور جداگانہ تحفظ کی عکاسی کرتے ہیں۔ الزبتھ کا گھر ایک ایسے محفوظ، باوقار اور دوستی سے معمور حیات کے خوش گوار ماحول کے ساتھ اس کا استقبال کرتا ہے جو کسی روز ''محبّت میں بدل جائے گا'' اور کسی روز وقت آنے پر دوستی میں فنا ہو جائے گا۔ وہ قدر جس کی پسےنو خواہش کرتا ہے (کسی خاندان کا دوستانہ تحفظ) خود کو اس لمحے سے بھی پہلے اس کے سامنے پیش کر دیتی ہے جب وہ پہلی بار اس عورت کو دیکھتا ہے جس نے اپنی مرضی اور اپنی فطرت کے خلاف اس قدر کا نمائندہ بننا ہے۔

وہ اپنے آبائی قصبے میں چرچ میں بیٹھا ہوتا ہے اور آنکھیں بند کیے، ایک نقرئی بادل پر بیٹھے، ناقابل بیان، مقدس کنواری مریم کو اپنے درمیان میں بٹھائے مقدس خاندان کا تصور کرتا ہے پہلے بھی، جب وہ ابھی کمسن تھا، اسی چرچ میں، یہی تصور اسے بہالے گیا تھا۔ اس وقت جب وہ اپنے باپ کے کھیتوں پر ایک پولینڈ کی خادمہ کے ساتھ محبّت میں مبتلا تھا اور اس نے تصور میں اسے مریم کے ساتھ گڈمڈ کر دیا اور اس نے تصور میں خود کو اس کے حسین گھٹنوں پر بیٹھے ہوئے پایا، کنواری مریم کے گھٹنے خادمہ میں بدل گئے۔ اس بار جب اس کی آنکھیں بند تھیں وہ دوبارہ کنواری مریم کو دیکھتا ہے اور اچانک محسوس کرتا ہے کہ اس کے بال سنہرے ہیں۔ جی ہاں، مریم کے بال، الزبتھ کے بال ہیں، وہ چونک جاتا ہے، وہ لرز جاتا ہے! اسے یہ لگتا ہے کہ خدا اسے خود یہ بتا رہا ہے کہ یہ عورت جس سے وہ محبّت نہیں کرتا دراصل یہی اس کی سچی اور واحد محبّت ہے۔

غیر عقلی منطق کنفیوژن کے اصول پر استوار ہے: جیسے نو ادراک حقیقت کی بہت کمزور فہم کا مالک ہے۔ واقعات کے اسباب اس کی گرفت میں نہیں آتے۔ وہ لوگوں کی نگاہوں کے عقب میں پوشیدہ مقاصد کو کبھی نہیں جان پائے گا۔ پھر بھی ہوسکتا ہے یہ کسی اور بہروپ میں ناقابل شناخت اور بے سبب ہو بیرونی دنیا خاموش نہیں ہے: یہ اس سے ہمکلام ہوتی ہے۔ بودلیئر کی مشہور نظم کی طرح جہاں ''طویل بازگشتیں آپس میں گڈمڈ ہوتی ہیں۔'' جہاں ''آوازیں، خوشبوئیں، رنگ، باہم آہنگ میں آتے ہیں'': ایک شے دوسری کی طرح ہے، اس کے ساتھ گندھی ہوئی ہے (الزبتھ کنواری مریم کے ساتھ گڈمڈ ہوگئی ہے) اور چنانچہ یہی مشابہت اسے اپنے فیصلے میں واضح کر دیتی ہے۔

ایسک، مطلق، کا عاشق ہے۔ اس کا اصول ہے ''ہم صرف ایک بار محبّت کر سکتے ہیں۔'' اور چونکہ فراہنٹ جن اس سے محبت کرتی ہے تو ایسک کی منطق کے مطابق اسے کسی قیمت پر اپنے مرحوم شوہر کے ساتھ محبّت نہیں کرنی چاہیے۔ اس کا مطلب ہے کہ اس شخص نے اس کے ساتھ غلط برتاؤ کیا اور وہ صرف ایک شیطان ہی ہوسکتا ہے۔ برٹرینڈ کی طرح کا ایک ولن۔ اس لیے کہ شر کی نمائندگی کرنے والے آپس میں قابل تبدیل ہوتے ہیں۔ وہ ایک دوسرے کے ساتھ کنفیوز ہو جاتے ہیں۔ وہ ایک ہی مافیہ کے مختلف مظاہر ہیں۔ اس وقت جب ایسک کی دیوار پر ٹنگے فراہینٹ جن کے پورٹریٹ پر نگاہ پڑتی ہے یہ خیال اس کے ذہن میں آتا ہے کہ وہ خود جائے اور برٹرینڈ کی مخبری پولیس کو دے۔ اس لیے کہ اگر ایسک برٹرینڈ پر وار کرسکتا ہے تو یہ فراہنٹ جن کے شوہر کو گزند پہنچانے کے مترادف ہوگا۔ ایسے جیسے

وہ ہمیں ہم سب کو ایک مشترکہ برائی کے چھوٹے سے حصے سے نجات دلا رہا ہو۔

علامات کے جنگل:

ہمیں نیند میں چلنے والے میں احتیاط سے، آہستہ آہستہ رک رک کر ان اعمال کے بارے میں پڑھنا چاہیے جو اتنے ہی غیر منطقی ہیں جتنے کہ قابل فہم۔ اس طرح ہم اس پوشیدہ زیر سطح ترتیب کو اپنے احاطہ تصور میں لا سکتے ہیں جو پیپے نو، روزینہ اور الزبتھ کے فیصلوں کے عقب میں کارفرما ہے۔ یہ کردار حقیقت کا ٹھوس شے کی صورت کے طور پر سامنا کرنے سے قاصر ہیں۔ ان کی نظروں کے سامنے، ہر شے کسی علامت میں بدل جاتی ہے (الزبتھ نسوانی وقار کی علامت، برٹرینڈ جنہم کی علامت) اور جب وہ اس بات کے یقین میں مبتلا ہوئے کہ وہ حقیقت سے برسر پیکار ہیں تو درحقیقت اس وقت وہ علامتوں کے ساتھ ردعمل میں مصروف ہوتے ہیں۔

بروچ ہمیں دکھاتا ہے کہ یہ کنفیوژن (confusion) کا نظام، علامتی سوچ کا نظام، کسی بھی انفرادی اور اجتماعی رویے کے پس پردہ موجود ہوتا ہے۔ ہمیں یہ دیکھنے کے لیے محض اپنی زندگیوں میں دیکھنے کی ضرورت ہے کہ یہ غیر عقلی نظام کسی بھی منطقی سوچ کی نسبت کہیں زیادہ ہمارے رویوں کی راہنمائی کرتا ہے: ماہی خانے کی مچھلیوں میں شدید دلچسپی رکھنے والا کوئی شخص کسی اور شخص کی یاد دلا سکتا ہے جس نے ماضی میں میرے لیے بہت بڑی مصیبت کھڑی کر دی ہو، ہمیشہ مجھ میں حد سے زیادہ بداعتمادی پیدا کرے گا۔

غیر منطقی نظام کے اثرات سیاسی زندگی پر بھی کچھ کم نہیں ہیں: گزشتہ جنگ عظیم کے ساتھ کمیونسٹ روس نے علامتوں کی جنگ جیتی: وہ کم و بیش نصف صدی تک ان ایسکوں (Eschs) کی عظیم فوج کو خیر اور شر کی علامتیں فراہم کرنے میں کامیاب رہا جو اقدار کے اسی قدر آرزومند ہیں جتنا کہ وہ ان میں تمیز کرنے کے نااہل۔ اسی وجہ سے یورپی شعور میں گولاگ کبھی بھی مطلق برائی کے طور پر نازی ازم کو ہٹا کر اس کی جگہ نہیں لے پائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ لوگ ویت نام کی جنگ کے خلاف پرہجوم مظاہروں کا بندوبست کرتے ہیں مگر افغانستان میں جنگ کے خلاف نہیں۔ ویت نام، سامراج، نسل پرستی، نو آبادیاتی نظام، نازی ازم۔۔۔ یہ تمام لفظ بودلیئر کی نظم کے رنگوں اور اس کی آوازوں سے مشابہت رکھتے ہیں جبکہ افغانستان کی جنگ کے بارے میں کہہ لیجیے کہ یہ علامتی طور پر خاموش ہے یا کسی بھی اعتبار سے یہ علامتوں کے گرم چشمے یعنی برائی کے جادوئی دائرے سے باہر ہے۔

میں شاہراہوں پر رونما ہونے والی روزانہ اموات کے بارے میں بھی سوچتا ہوں یہ کہ موت اتنی ہی خوفناک ہے جتنی کہ یہ عمومی ہے اور یہ کہ اس کی کینسر یا ایڈز سے ہونے والی موت سے کوئی مشابہت نہیں ہے کیونکہ یہ فطرت کا نہیں بلکہ انسان کا عمل ہے یہ تقریباً ایک رضا کارانہ موت ہے۔ یہ کس طرح ہے کہ ایسی موت ہمیں بدحواس کرنے، ہماری زندگیوں کو تہہ و بالا، ہمیں بہت سی اصلاحات کرنے کے لیے اکسانے میں ناکام ہے؟ جی نہیں! یہ ہمیں بدحواس نہیں کرتی۔ کیوں کہ پیسے نو کی طرح حقیقت کو سمجھنے کی ہماری فراست بھی بہت کمزور ہے۔ اور علامات کے سرریئل (Surreal ماورائے واقعیت) دائرے میں، ایک خوبصورت کار کے لبادے میں رونما ہونے والی یہ موت دراصل زندگی کی ترجمانی کرتی ہے۔ یہ خندہ کن موت، جدیدیت، آزادی، ہم جوئی کے ساتھ گڈمڈ ہو جاتی ہے، جس طرح الزبتھ کو کنواری مریم کے ساتھ کن فیوز ڈ کر لیا گیا تھا۔ سزائے موت پانے والے کسی شخص کی موت، ہماری توجہ کہیں سرعت سے اپنی جانب مبذول کرا لیتی ہے اور اس کے بارے میں ہمارے جذبات ابھارتی ہے۔ یہ جلاد کی علامت سے گڈمڈ ہوتی ہوئی ہے۔ اس میں ایک ایسی علامتی توانائی ہے جو کہیں زیادہ مضبوط کہیں زیادہ تاریک اور بہت زیادہ ناگوار ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔

بودلیئر کی نظم کا دوبارہ حوالہ دیتے ہوئے ''انسان ایک ایسا کھویا ہوا بچہ ہے'' جو علامتوں کے جنگلوں میں'' میں حیران و پریشان پھر رہا ہے'' (ذہنی بلوغت کا معیار: علامتوں کی مزاحمت کرنے کی صلاحیت، مگر انسان ہر وقت طفولیت کی طرف گامزن ہے)

ہمہ تاریخیت (Poly Historicism):

اپنے ناولوں پر بحث کے دوران میں بروچ نفسیاتی ناول کی جمالیات کو مسترد کرتے ہوئے ناول کے اس انداز کی تائید کرتا ہے، جسے وہ نظریہ علم کا حامل اور ہمہ تاریخیت لیے ہوئے کہتا ہے مجھے یوں لگتا ہے کہ دوسری اصطلاح صحیح طور پر منتخب نہیں کی گئی اور یہ گمراہ کن ہے۔ یہ بروچ ہی کا ہم وطن بابائے آسٹریائی ادب، ایڈلبرٹ سٹیفر تھا جس نے اس اصطلاح کی صحیح معنوں میں ترجمانی کرتے ہوئے ایک ہمہ تاریخیت کا ترجمان ناول تخلیق کیا۔ 1857 (جی ہاں، عظیم مادام بوواری کا سال) میں اس نے Der Nachsommer (ہند کا موسم گرما) تحریر کیا۔ یہ ناول بہت مشہور ہے۔ نطشے نے اس کا شمار جرمن نثر کی چار عظیم کتابوں میں کیا ہے۔ میرے لیے بس یہ ایک بار پڑھنے کے

قابل ہے: اس سے ہم، ارضیات، نباتات کے علم، حیوانات کے علم، تمام فنون (crafts) مصوری اور فنِ تعمیر کے بارے میں کافی علم حاصل کرتے ہیں۔ لیکن انسان اور انسانی صورت احوال سے اس ضخیم تعلیمی انسائیکلو پیڈا کا کوئی قریبی تعلق نہیں ملتا یہ اس ناول کی ہمہ تاریخیت ہی ہے جس کی وجہ سے یہ ناول اس جوہر سے یکسر عاری ہے جو ناول کی خصوصیت ہے۔

مگر بروچ کے ساتھ یہ معاملہ نہیں ہے۔ وہ اس شے کا تعاقب کرتا ہے جو ''تنہا ایک ناول ہی دریافت کرسکتا ہے۔'' مگر وہ جانتا ہے کہ روایتی ہیئت (جو مکمل طور پر ایک کردار کی مہمات میں دبی ہوئی ہے اور جس کا مواد محض اس مہم کے بیان پر مبنی ہے) ناول کو محدود کر دیتی ہے اور اس کی ادرا کی اہلیت کو کم کر دیتی ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ ناول میں چیزوں کو سمو لینے کی غیر معمولی قوت ہے: جہاں فلسفہ اور نہ ہی شاعری ناول کو اپنے ساتھ شامل کرسکتی ہے، اور یہ خاصیت اس کی دوسرے علوم وفنون کو جذب کرنے کے رجحان سے عبارت ہے (ہمیں صرف ربیلیس Rabelais اور سروانتیس کو ذہن میں لانے کی ضرورت ہے) چنانچہ بروچ کے تناظر میں لفظ، ہمہ تاریخیت کا مطلب ہے ان تمام ذہنی اور تمام شاعرانہ پیرایوں کی باہمی ترتیب، جس سے اس پہلو کو منور کیا جا سکے، جو صرف ایک ناول ہی کرسکتا ہے: یعنی انسان کی وجودی کیفیت۔

یقیناً یہ پہلو ناول کی گہری ہیئتی تبدیلی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

وہ: جو حاصل نہ ہوسکا:

میں اجازت چاہوں گا کہ میں اپنے کچھ ذاتی خیالات کا اظہار کرسکوں۔ میں نیند میں چلنے والے، کے آخری ناول (ہوگوئے نا، یا حقیقت پسندی) کو پسند کرتا ہوں اور اس کا معترف ہوں۔ اس میں ہیئت کی تبدیلی اور اس کا مختلف اجزا کو جوڑ کر کل بنانے کا عمل اپنی بہترین شکل میں موجود ہیں مگر اس کے بارے میں میرے کچھ ذہنی تحفظات ہیں۔

''ہمہ تاریخیت، کا مقصد، اختصار کی تکنیک کا تقاضا کرتا ہے جس پر بروچ نے کما حقہ توجہ نہ دی، اس وجہ سے اس کی تشکیلاتی صراحت متاثر ہوتی ہے۔ بہت سے عناصر (شعر، بیان، کہاوت، رپورتاژ، انشائیہ) ایک دوسرے میں ایک حقیقی کثیر الصوت وحدت میں ڈھلنے کے بجائے زیادہ تر ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ رہتے ہیں۔ اگرچہ اسے ایک بیان کی صورت میں تحریر کیا گیا ہے جو اسی

کا ایک کردار لکھتا ہے۔ تاہم اقدار کے زوال پر لکھے گئے شاندار مضمون کو ناول نگار کے اپنے خیالات کا ترجمان، ناول کی سچائی اس کا بیان اس کا تھیسس سمجھا جا سکتا ہے اور یوں یہ اس اضافیت کو تباہ کر سکتا ہے جو ناول کے پیرائے کا لازمی جزو ہے۔

تمام عظیم فن پارے (خصوصاً اسی لیے کہ وہ عظیم ہیں) اپنے اندر ایسی شے لیے ہوتے ہیں جو حاصل نہیں ہوتی: بروچ ہمارے لیے محض اس وجہ سے باعث تحریک نہیں ہے کہ جو کچھ وہ ہمارے سامنے لایا بلکہ اس لیے بھی کہ جو کچھ اس نے ہمارے سامنے لانا چاہا۔ اور نہ لا سکا۔ اس کے کام میں جو نا قابل حصول رہا اسی نے ہمیں ان ضرورتوں سے روشناس کرایا۔ (۱) ریڈیکل بنیادوں پر چیزوں کو عیاں کرنے کے ایک نئے آرٹ کی ضرورت (جو کہ تشکیلاتی صراحت کھوئے بغیر عہد جدید میں انسانی وجودی کیفیات کی پیچیدگیوں کا احاطہ کر سکے۔ (۲) ناولیاتی باہمی تقابلی بیان کے ایک نئے فن کی ضرورت (جو فلسفے، بیان اور خواب کو ایک ہی موسیقی میں سمو سکے)۔ (۳) خالصتاً ناولیاتی مضمون کے فن کی ضرورت (جو کسی مطلق سچائی کے پیغام کے علمبردار ہونے کا دعویٰ نہ رکھتا ہو، مگر مفروضیاتی، ڈرامائیت سے بھرپور اور طنزیہ اسلوب رکھتا ہو)۔

جدیدیت پرستی:

ہمارے وقت کے تمام عظیم ناول نگاروں میں غالباً بروچ ہی ہے جو سب سے کم جانا جاتا ہے۔ اس کی وجہ جاننا اتنا مشکل نہیں ہے۔ اس نے ابھی نیند میں چلنے والے، بمشکل ختم ہی کیا تھا کہ اس نے دیکھا کہ ہٹلر برسر اقتدار آ گیا۔ جرمن ثقافتی زندگی تباہ ہو گئی۔ پانچ سال بعد وہ آسٹریا چھوڑ کر امریکہ چلا گیا اور وہ اپنی موت تک وہی مقیم رہا۔ ان حالات میں اس کا کام جو اپنے فطری قارئین سے محروم رہا، ایک معمول کی لٹریری زندگی سے بھی محروم رہا اور یوں وہ اپنے وقت میں کوئی قابل ذکر کردار ادا کرنے سے قاصر تھا۔ وہ اپنے گرد قارئین، حمایت کرنے والوں اور تبصرہ نگاروں کا کوئی طبقہ پیدا کرنے، کسی خاص مکتبہ فکر کو تخلیق کرنے اور دوسرے قلمکاروں کو متاثر کرنے سے محروم رہا۔ موسل اور گومبرووکز کے کام کی طرح، اس کا کام بہت دیر بعد دریافت (بلکہ نئے سرے سے دریافت) ہوا، اور اسے ان لوگوں نے (مصنف کی موت کے بعد) دریافت کیا جو خود بروچ کی طرح، نئی ہیئت کے لیے اپنے شدید جذبے میں گرفتار تھے۔ دوسرے لفظوں میں وہ لوگ اپنی افتادِ طبع کے لحاظ سے جدیدیت پرست تھے، مگر ان کی جدیدیت پرستی بروچ کی جدیدیت پرستی سے مشابہت نہیں رکھتی تھی۔ یہ نہیں کہ یہ

جدید تر اور زیادہ ترقی یافتہ تھی بلکہ یہ اپنی جڑوں جدید دنیا کی طرف اپنے رویے اور اپنی جمالیات میں مختلف تھی۔ یہ فرق ایک خاص الجھن کا باعث بنا، بروچ کو (موسل اور گومبر ووکز) کی طرح ایک عظیم جدت پیدا کرنے والا سمجھا گیا مگر ایسا فنکار جس نے جدیدیت پرستی کے بہاؤ اور روایتی تصور سے سمجھوتہ نہیں کیا۔ (اس لیے کہ اس صدی کے دوسرے نصف میں، ہمیں متعیّن اصولوں کی جدیدیت پرستی کا اندازہ لگانا چاہیے۔ یونیورسٹی کی جدیدیت پرستی یا یوں کہہ لیجیے کہ اسٹبلشمنٹ کی جدیدیث پرستی)

مثلاً اسٹیبلشمنٹ کی جدیدیت پرستی ناول کی ہیئت کو تباہ کرنے پر اصرار کرتی ہے۔ بروچ کے تناظر میں ناول کی ہیئت کے امکانات کے ختم ہونے کا ابھی دور دور تک امکان نہیں ہے۔

اسٹیبلشمنٹ کی جدیدیت پرستی ناول سے کردار کی حکمت اور برتاؤ کو منسوخ کر دے گی۔ جس کے بارے میں اس کا دعویٰ ہے کہ یہ بالآخر ایک ایسے نقاب کے سوا کچھ نہیں جو مصنّف کا چہرہ چھپائے ہوئے ہے۔ بروچ کے کرداروں میں مصنّف کا ذاتی وجود نا قابل شناخت ہے۔

اسٹبلشمنٹ کی جدیدیث پرستی نے اجتماعیت کا تصور ممنوع قرار دے دیا ہے وہی لفظ جسے اس کے برعکس بروچ یہ کہنے کے لیے فوری طور پر استعمال کرتا ہے کہ محنت کی حد سے متجاوز تقسیم کے دور میں بے قابو مہارت کے دور میں ناول وہ آخری چوکی ہے جہاں انسان ابھی زندگی کے ساتھ اپنی کلیت (entirety) میں اپنے تعلّقات برقرار رکھ سکتا ہے۔

اسٹیبلشمنٹ کی جدیدیت پرستی کے مطابق ایک نا قابل تسخیر سرحد ''جدید'' ناول کو ''روایتی'' ناول سے علیحدہ کرتی ہے۔ (یہ ''روایتی ناول'' ایک ایسی ٹوکری ہے جس میں وہ ناول کی چار صدیوں کے مختلف ادوار کو اکھاڑ کر پھینک دیتے ہیں۔ بروچ کے خیال میں جدید ناول اسی جستجو کا تسلسل ہے، جس نے سروانتیس سے لے کراب تک تمام بڑے ناول نگاروں کے دماغوں پر قبضہ کر رکھا ہے)

اسٹیبلشمنٹ کی جدیدیت پرستی کے پیچھے اس سیدھے سادے (کائنات کی مقصدیت) جاننے والے عقیدے کا باقی رہ جانے والا حصہ ہے یعنی تاریخ کا ایک دور ختم ہوتا ہے اور دوسرا (زیادہ بہتر) شروع ہو جاتا ہے جو بالکل ہی نئی بنیادوں پر استوار ہوتا ہے۔ بروچ کے کام میں ایک ایسی تاریخ کی اداس آگہی ہے جو ایسے حالات میں اپنے خاتمے کی طرف بڑھ رہی ہے جو آرٹ اور خاص طور پر ناول کے ارتقا میں شدید طور پر مزاحم ہے۔

○○○

دو چاندوں والا ٹوکیو اور بہت سے دوسرے مُعمّے

''آئی کیوایٹی فور'' پر تبصرہ

جے نٹ میسلن / ابوعمش

ہاروکی موراکامی (Haruki Murakami) کے مبہوت کر دینے والے نئے ناول ''1Q84'' کے طولانی حصوں میں سے ایک میں کتاب کی ہیروئن کو، جو ایک نحیف و نزار قاتلہ ہے اور جس کا نام آومامے (Aomame) ہے، غیابت میں بھیج دیا جاتا ہے۔ عزلت گزینی کے اس دور میں اسے زندہ رکھنے کے لیے ایک اپارٹمنٹ، ضروری خوراک اور مارسل پروست کی کتاب ''احوالِ رفتہ کی یاد'' دے دیئے جاتے ہیں۔

اگر آپ اس پر ترس کھا رہے ہیں اور آپ کے پاس کچھ فارغ وقت بھی ہے، تو آپ اس کے پیچھے پیچھے ہو لیں۔ آومامے کے پاس اس کتاب کو پڑھنے کا موقع ہے۔ کتاب طویل اور مطالباتی قسم کی ہے لیکن اس قابل ضرور ہے کہ اسے پڑھنے کی کوشش کر ڈالی جائے۔ آومامے کی حالتِ زار سے متعلق محض خیال ہی ہر اُس شخص کو درد و کرب میں مبتلا کر دے گا جو ''1Q84'' کے دلدلی حصے میں پھنس چکا ہو۔ چاہے آپ 'حرف چوس' کیوں نہ ہوں، ایک ہزار غیر ہنگامہ خیز صفحات سے بہ دقت ہی گزر سکیں گے، اور اس دوران آپ ایک ایسا ٹوکیو دریافت کریں گے جس کے دو چاند ہیں اور اس پر ایسی مخلوقات حکمرانی کر رہی ہیں جن کا خروج ایک مردہ بکری کے مُنھ سے ہو رہا ہے۔ ان مخلوقات کو 'چھوٹے لوگ' کہا جاتا ہے۔ ان کے بارے میں یہی خیال کیا جاتا ہے کہ یہ عقل مند لوگ ہیں، تاہم یہ لوگ اگر کبھی کوئی دبنگ لفظ مُنھ سے نکالتے ہیں تو وہ ''ہو ہو'' ہی ہوتا ہے۔

مُوراکامی کے بارے میں بھی یہی خیال کیا جاتا ہے کہ وہ کافی عقل مند ہیں، لیکن کتاب

''1Q84'' ان کے پُر جوش پرستاروں کو بھی مجبور کرتی ہے کہ وہ کتاب کی فاش مشکلات کی توجیہ کی کوشش کے دوران اوراق کو الٹتے پلٹتے رہیں۔ کیا یہ کتاب از اوّل تا آخر دلچسپ ہے؟ ایسا نہیں، لیکن موراکامی ایسے ماہر حُجل باز ہیں کہ کہانی کہنے کے رواجی تصورات ہی پر انحصار کرتے ہیں۔ کیا یہ جارج اورول کے ناول ''1984'' پر لکھا گیا ایک کھیل ہے؟ شاید کہیں کہیں، لیکن آپ زیادہ قریبی مماثلتوں کی تلاش کے چکر میں نہ پڑیں۔ کیا یہ سائنس فکشن ہے؟ ہوں، دو چاند تو ہیں، اور اس پر مستزاد سونی اور شئر (Sonny and Cher) کے کئی حوالے بھی۔ کیا یہ واقعی کسی شے کے بارے میں ہے؟ احمق مت بنیں۔ موراکامی اتنے زیادہ تفریح باز اور کنائے باز فن کار ہیں کہ انھیں آسانی سے اس طرح کے کسی سطحی معیار تک محدود نہیں کیا جا سکتا۔

اب کچھ بات غلاف بندی (Packaging) پر بھی ہو جائے۔ امریکی قارئین کے لیے ''1Q84'' کی تینوں جلدیں ایک مبسوط طباعت میں یک جا کر دی گئی ہیں۔ یہ بالکل اسی طرح یک جا ہیں جس طرح روبرٹو بولانیو (Roberto Bolano) کی ''2666'' زیادہ بہتر انداز میں شائع کی گئی تھی۔ یہ دونوں کتابیں بہت سے خوش نما اور کاٹ دار پیروں کی حامل ہیں جنھیں کچھ اضافی مواد کے ساتھ شامل کیا گیا ہے، لیکن کسی کتاب میں بھی مسلسل و مربوط بیان والا کوئی تصور موجود نہیں کہ کتاب کو اجزاء بندی سے زیادہ کچھ کہا جا سکے، البتہ ''1Q84'' کو حیرت انگیز حد تک ماہر چپ کڈ (Chip Kidd) والے انداز میں غلاف بند کیا گیا ہے تا کہ جو دیکھے وہ اسے خرید لے۔ اصل متن کا کیا حال ہے؟ وہ ایسا نہیں۔

''1Q84'' میں کہانی دو کرداروں، آومامے اور ٹینگو (Tengo) کے درمیان جھولتی ہے۔ دونوں کے درمیان پُراسرار تعلق ہے۔ ظاہر ہے موراکامی دونوں کے بیچ بندھن کو واضح کرنے میں جتنا ممکن ہو طول پکڑیں گے۔ سب سے پہلے ٹینگو ایک ادبی منصوبے میں بندھا دکھایا گیا ہے۔ وہ ایک ایڈیٹر، کوماتسو (Komatsu) سے واقف ہے جو ایک ایسی سترہ سالہ لڑکی کو جانتی ہے جس نے فضائی کریسلیز (Air Chrysalis) کے عنوان سے ایک غیر معمولی کہانی لکھی ہے، لیکن کہانی بہت بہتر ہو سکتی تھی اگر ٹینگو اسے فرضی نام سے لکھنے پر راضی ہو جاتا۔ اگر اب بھی ایسا ہو جائے تو کوماتسو اسے ادبی مقابلے میں پیش کر سکے گی اور یہ لڑکی یقینی طور پر انعام بھی جیت لے گی، اور اس طرح کہانی میڈیا کو دیوانہ کر دے گی۔ کوماتسو اپنی اس بے قراری کا غیر واضح انداز میں اظہار کرتی رہتی ہے کہ فضائی

کریسیلز (Air Chrysalis)، موراکامی کی کتابوں کی طرح، کثیر تعداد میں فروخت ہونے والی لسٹ میں جگہ بنائے گی۔

چنانچہ ٹینگو اس لڑکی سے ملاقات کرتا ہے جسے فوکا ایری (Fuka-Eri) کے نام سے پکارا جاتا ہے، حالانکہ یہ اس کا حقیقی نام نہیں ہے۔ کتاب کے بڑے حصے میں حقیقی ناموں کو چھپائے رکھنا موراکامی کے تخلیقی حیلوں میں سے ہے۔ فوکا ایری کے بولنے کا انداز عجیب اور غیر پُر پیچ لہجے والا ہے۔ اس کی چھاتیاں خوب صورت ہیں اور ان کا اکثر تذکرہ کیا جاتا ہے۔ اس کی جیسی چھاتیاں ٹینگو کی ماں کی بھی ہیں اور اسی چیز نے اسے عجیب مخمصے میں ڈالا ہوا ہے۔ اس دوران آومامے اپنے ہدف کُشی کے ایک منصوبے پر عمل شروع کرتی ہے۔ وہ ایسے مردوں کو قتل کرنے میں مہارت رکھتی ہے جو عورتوں کے ساتھ زیادتی کرتے ہیں۔ اگرچہ وہ ایک قاتلہ ہے، پھر بھی خاتون پولیس اہل کاروں کے ساتھ اس نے دوستیاں گانٹھی ہوئی ہیں۔ وہ ان خواتین کے ساتھ ''دوستانہ لیکن شہوت سے بھرپور شبانہ جنسی ضیافتوں'' کی میزبانی کرتی ہے۔ ان ضیافتوں میں اس کی خوب صورت چھاتیوں پر بھی گفتگو ہوتی ہے، لیکن کتاب میں ان عناصر کی موجودگی لازمی طور پر کتاب کے شہوانیت سے بھرا ہونے کا اشارہ نہیں اور یہ شہوانیت تخصیص سے زیادہ بھی ہوسکتی ہے، (جیسا کہ آومامے کے زیرِ ناف بال جو اس کے سوچنے کے عمل کا حصہ تھے۔) اس کا زیادہ تر تعلق موراکامی کے طرزِ بیان کے اس التزام کے ساتھ ہے جس کے تحت وہ اپنی ذکر کردہ ہر چیز کو بیان کرنا، اس کی فہرست بندی کرنا اور اس کی گونج پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اکثر کردار ایک دوسرے کو دُہراتے ہیں اور ایسے انداز میں دُہراتے ہیں گویا کہ وہ کسی سحر کے زیرِ اثر یا احساس سے عاری ہوکر بڑبڑا رہے ہوں۔ اس سے آپ کے صبر کا بھی امتحان ہوجاتا ہے۔

ہم ٹینگو کے پاجاموں کے بارے میں جانتے ہیں اور ہمیں یہ علم بھی ہوجاتا ہے کہ آومامے اپنی قبض روکنے کے لیے کیا کھاتی ہے۔ ہم قرمزی مچھلی (گولڈ فش) اور ربڑ کے پودے کے بارے میں جانتے ہیں۔ ہمیں پتا چلتا ہے کہ دوسرا چاند، جب یہ ناول میں ظاہر ہونا شروع ہوتا ہے، کائی جیسا اور سبز دکھائی دیتا ہے۔

موراکامی اپنے ناول میں ٹینگو اور آومامے کے بیچ ایک غیر معقول قسم کی آرزو کو ہلکے ہلکے سلگنے کے لیے چھوڑ دیتے ہیں، لیکن کتاب میں ایک مرکزی حصہ ایسا بھی ہے جہاں آومامے ایک

جسیم، طاقت ور اور خوف ناک صورت والے رہ نما سے تعلق قائم کر لیتی ہے۔ یہ شخص اُن بہت سے مذہبی گروہوں کا انچارج ہے جو اس کتاب میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اسی شخص کو قتل کرنے کے لیے آومامے کو بھیجا جاتا ہے۔

اُسے بتایا گیا ہے کہ یہ شخص ایک زانی ہے، اور تیرہ سال سے کم عمر اُن لڑکیوں کے ساتھ بھی جنسی زیادتی کرتا ہے جو مذہبی گروہ میں شامل ہو جاتی ہیں، لیکن اس شخص کی اصل کہانی مختلف ہے۔ اصل کہانی کا تعلق ربط وضبط کی ایسی قوتوں کے ساتھ ہے جنھوں نے دنیا کو باقی بر آب رکھا ہوا ہے۔ کتاب میں ایسے لمحات بھی آتے ہیں جن سے پتا چلتا ہے کہ موراکامی نے اپنے بعض کائناتی قوانین، کرٹ وونیگٹ (Kurt Vonnegut) کی حکمتِ عملیوں کی کتاب سے لیے ہیں۔ ایسے لوگ بھی سامنے آتے ہیں جو وصول کنندہ ہیں جب کہ دوسرے گیانی ہیں۔ دونوں قسم کے لوگوں کے درمیان خوب صورت اور نازک توازن قائم رکھا جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو کون جانے کیا ہو جائے؟ یہ بہر حال ہم درست طور پر نہیں جان پاتے کہ داو پر کیا لگا ہوا ہے۔

اس طرح ضخیم کتاب کے بارے میں عام خیال یہ ہوا کرتا تھا کہ وہ ایسے سوالوں کی وضاحت کرے گی جن کا جواب نہیں دیا جا سکتا اور کھلے ہوئے سِروں کو باندھ دے گی۔ موراکامی اس طرح کی بے وقعت ذمے داریوں کو رد کرتے ہیں، اور ''1Q84'' میں کئی متوازی چیزوں کو خفیہ اور بند گلی میں چھوڑ دیتے ہیں۔ انھیں گیان ہوتا ہے اور وہ کچھ پاتے بھی ہیں لیکن ان کی یافت بہت زیادہ واضح نہیں ہوتی۔ نو سو پچیس صفحات گزر جاتے ہیں اور کسی نہ کسی طور ہم بھی یہاں موراکامی کا حوالہ دیتے ہیں، جس طرح وہ سونی اور شئیر (Sonny and Cher) کا حوالہ دیتے ہیں۔ بعض وجوہات کی بناء پر اور شاید یہ وجوہات بھی وہ خود ہی جانتے ہوں، سُر تال کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔

○○○

لچکیلی روحیں

ناول ناروتیجین وُوڈ پر تبصرہ

جینیس پی نیمورا / خضر حیات

''ایک دفعہ ایک لڑکی میرے تصرف میں تھی یا غالباً مجھے یوں کہنا چاہیے کہ میں اس لڑکی کے زیرِ اثر تھا۔'' یہ افتتاحی سطریں ہیں، بیٹلز بینڈ کے نغمے 'ناروتیجین وُوڈ' کی، جہاں سے ہاروکی موراکامی نے اپنے ۱۹۸۷ء میں چھپنے والے ناول کے لیے عنوان مستعار لیا۔ یہ سطریں واقعتاً موراکامی کے اس ناول کے بنیادی پلاٹ کا خلاصہ ہیں جس کے مطابق، ایک لڑکا کسی گنجلک لڑکی کی محبّت میں مبتلا ہو جاتا ہے اور ہمیشہ کے لیے بدل کے رہ جاتا ہے۔ مگر اس نغمے کو، عین اس ناول کی طرح، آسانی کے ساتھ نہیں سمجھا جا سکتا (یا اس نغمے کی وضاحت عین اس ناول کی طرح آسانی سے نہیں پیش کی جا سکتی۔) نغمے کی ظاہری طور پر عام سی سطریں جب غور سے پڑھی جائیں تو عجیب وغریب انداز سے بار بار پلٹ آنے والی ایک دُھن ذہن میں مسلسل بجنے لگتی ہے۔ ناول کے عنوان کے لیے نغمے ناروتیجین ووڈ کا انتخاب معمولی انتخاب نہیں ہے۔ یہ نغمہ ناول میں بیان کی گئی سن ساٹھ کی دہائی کی محبّت کے لیے ایک شاندار زبانی اور علامتی پس منظر عطا کرتا ہے۔

موراکامی مغرب میں اگرچہ ایک بہت ہی مختلف طرح کے ادب کے لیے معروف ہوئے ہیں۔ ان کے ناولوں، جیسے کہ '' آ وائلڈ شیپ چیز'' اور '' دی وائنڈ اپ برڈ کرونیکل''، کے راوی بدوضع اور عجیب قسم کے پوسٹ ماڈرن واہموں کے شکار ہیں۔ البتہ اپنے آبائی ملک میں 'ناروتیجین وُوڈ' ہی وہ ناول ہے جو موراکامی کے لیے وجہِ شہرت ثابت ہوا۔ جے رُوبن کا شاندار ترجمہ جاپان سے باہر اس ناول کے مستند انگریزی روپ کے طور پر سامنے آیا۔ (حقیقی مداح اگرچہ ناول کے اس ترجمے کو پڑھ

چکے تھے جو برن بام نے انگریزی پڑھنے والے جاپانی طلبہ کے لیے مستند انگریزی ایڈیشن چھپنے سے بہت پہلے کیا تھا۔) چاہے یہ موراکامی کے امریکی پرستاروں کے لیے ان کے مزاج کے برخلاف سیدھا جواب ہو مگر یہ کہنے میں کوئی عار نہیں کہ 'ناروِ یجین وُوڈ' موراکامی کے اندازِ تحریر کے ایسے نقوش کا حامل ہے جو غلطیوں سے مبرّا ہیں۔

جاپان میں طلبہ تحریک کے زمانے کا پیش منظر لیے ہوئے (موراکامی کا ذاتی تجربہ بھی یہی ہے)، اگرچہ یہ ناول موراکامی کے دیگر ناولوں کی نسبت زیادہ بہتر طریقے سے جاپان کی سرزمین سے جڑا ہوا ہے مگر حیران کُن طور پر یہ ایسا جاپان ہے جو مغربی اثرات سے بھرپور ہے۔ یہاں لوگ ہل ایونز کو سنتے ہیں اور طامس مان کو پڑھتے ہیں، بے حساب کافی پیتے ہیں اور ریمنڈ کارور کی کہانی والے پناہ گزینوں کی طرح دکھائی دیتے ہیں۔

اس ناول میں موراکامی کا ایک ایسا راوی موجود ہے جو بظاہر لاتعلقی اور کسی جذباتی وابستگی اور شدت کے بغیر اپنے کالج کے زمانے کے جذباتی ہیجان کو یاد کرتا ہے۔ یہ راوی سینتیس سالہ توُرووا تانابے ہے۔ اگرچہ تورو جو کچھ یاد کرتا ہے وہ کسی بھی وقت ماورائے حقیقت نہیں ہوتا مگر اس کی کہانی یہ ثابت کرتی ہے کہ 'معمولی' سمجھی جانے والی محبّت بھی ارزاں اور عجیب نہیں ہوتی۔

''کیا ہوا اگر میں سب سے اہم بات بھول جاؤں؟'' ۱۹۶۰ء کے عشرے کے اواخر میں پیش آنے والے واقعات کو بیس سال بعد یاد کر کے ترتیب دینے کی کوشش میں تورو اپنے آپ سے سوال کرتا ہے۔ ''کیا ہوا اگر میرے اندر کہیں ایک تاریک خلا موجود ہو جہاں اہم یادیں حقیقی طور پر دفن ہوں اور دھیرے دھیرے کچرے میں تبدیل ہو رہی ہوں؟'' اس کے یہ سوال ناول کو شدید یاسیت عطا کرتے ہیں۔ اس کا یہ تذبذب آسانی سے یاد رہ جانے والے ماضی کے واقعات سے متعلق نہیں ہے بلکہ ماضی کے ایسے وقت کو یادوں میں محفوظ رکھنے سے متعلق ہے جو بے پناہ دُکھ سے بھرا ہوا ہے۔

۱۹۶۸ء میں اٹھارہ سالہ تورو ٹوکیو میں نیا نویلا ہے اور ایک نجی قیام گاہ میں سکونت پذیر ہے جہاں ایک کمرے میں کئی کئی لوگ ٹھس ٹھسا کے رہتے ہیں۔ یہ جگہیں کچھ اس طرح کا تاثر قائم کرتی ہیں جیسے بڑی بڑی قیام گاہوں کو جیلوں میں بدل دیا گیا ہو یا جیسے بڑی بڑی جیلوں کو قیام گاہیں بنا دیا گیا ہو۔ یہاں کے بیش تر مکین، جن میں اکثریت نوجوان مرد طلبہ کی ہے، سگریٹ کے بے شمار ٹوٹے، بیئر کے خالی کین اور میلے کپڑوں کا گند پیدا کرتے رہتے ہیں، سوائے اس لڑکے کے جو تورو کے ساتھ

اس کے کمرے میں رہتا ہے۔ یہ لڑکا جغرافیے کا طالب علم ہے، ہکلاتا ہے اور صفائی کے لیے اس کے خبط کی وجہ سے لوگ اسے رضا کار فوجی کہہ کر پکارتے ہیں۔ کوئی بھی انتہا تورو کو پریشانی میں مبتلا نہیں کرتی۔ فلسفیانہ ذہن کا مالک اور قریب قریب خود تک محدود رہنے والا تورو اپنے کالج کے دنوں کو یاد کر کے ان کے بارے میں یوں لکھتا ہے: ''بوریت سے نبرد آزما ہونے کی مہارت حاصل کرنے والا زمانہ۔''

مگر تب ایک دن اچانک ایک لڑکی سے اس کا اتفاقاً آمنا سامنا ہو جاتا ہے جو اس کے ساتھ پڑھتی ہے اور اسی کے آبائی علاقے سے ٹوکیو آئی ہوتی ہے۔ لڑکی کا نام نوکو ہے جو اُس کے بہترین دوست کزوکی کی معشوق ہوتی ہے اور تب تک معشوق رہتی ہے جب تک کزوکی خودکشی نہیں کر لیتا۔ اس خودکشی سے ایسا بحران جنم لیتا ہے جس کے بعد تورو اپنے ساتھیوں سے فاصلہ رکھنا شروع کر دیتا ہے اور ساتھ ساتھ نوکو کی بڑھتی ہوئی شکستہ نفسیات کی وجہ سے اس سے بھی لاتعلق رہنے لگتا ہے۔

نوکو تورو کو بتاتی ہے ''یہ ایسے ہی ہے جیسے میں دو حصوں میں بٹ گئی ہوں اور خود اپنا پیچھا کر رہی ہوں۔'' ٹوکیو کی گلیوں میں ان دونوں کے میلوں تک خاموش رہتے ہوئے ساتھ ساتھ چلتے رہنے کے دوران ان دونوں کے درمیان ایک نیا تعلق پیدا ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ ایک ایسا تعلق جسے دونوں میں سے کوئی بھی سمجھنے اور بیان کرنے سے قاصر ہے۔ موسم بہار کے ایک دن اپنی سال گرہ کی شام نوکو بے اختیاری میں بہت کچھ بولنا شروع کر دیتی ہے اور جب تورو کرفیو کا حوالہ دیتا ہے تو وہ سسکیاں لے کر رونا شروع کر دیتی ہے۔ ''ایک ایسے شخص کی مانند جو چاروں جانب اُلٹیاں کرتا جا رہا ہو۔'' تورو، نوکو کو تسلی دینا شروع کرتا ہے اور اسی دوران دونوں بستر میں پہنچ جاتے ہیں (اس دوران دونوں مباشرت کرتے ہیں)۔ اس واقعے کے کچھ دن بعد نوکو کوئی پیغام چھوڑے بغیر غائب ہو جاتی ہے اور تورو کا چین قرار بھی اپنے ساتھ لے جاتی ہے۔

یہ سب کچھ اس واقعے سے کئی مہینے پہلے ہو رہا ہوتا ہے جب کیوٹو سے باہر پہاڑیوں میں واقع ایک سینی ٹوریم سے نوکو تورو کو خط لکھتی ہے۔ یہ سینی ٹوریم ایک ایسی جگہ ہے جو زخمی روحوں کو پھر سے جوڑنے کے لیے بنائی گئی ہے۔ اب کی بار تورو خود کو دو حصوں میں بٹا ہوا محسوس کرتا ہے، ایک حصہ تورو کی صحت یابی اور واپسی کا انتظار کرتا ہوا اور دوسرا حصہ ابھی بھی ایک رضا کار فوجی کے ساتھ ایک کمرے میں رہتا ہوا، لیکچر لیتا ہوا اور ایک ہم جماعت لڑکی میدوری سے تعلق استوار کرتا ہوا۔

میدوری نوکو سے یک سر مختلف ہے، ایک متحرک لڑکی، کسی چھوٹے سے جان دار کی طرح جو برسات شروع ہوتے ہی دنیا میں آدھمکتا ہے۔ ''کزوکی کی خودکشی سے تورو کو جو صدمہ پہنچا، اس سے اسے یہ احساس ہوا کہ موت ہمیشہ ہمارے ساتھ موجود رہتی ہے، ہم مسلسل جیتے رہتے ہیں اور سانسوں کے ذریعے اسے اپنے جسم میں داخل کر کے مٹی کی باریک تہہ کی صورت میں جمع کرتے رہتے ہیں۔'' میدوری جو مختصر اسکرٹیں پہنتی ہے اور میک اپ کو کسی ہتھیار کے طور پر استعمال کرتی ہے، مٹی کی اس تہہ (موت) کو دور اڑاتی رہتی ہے۔

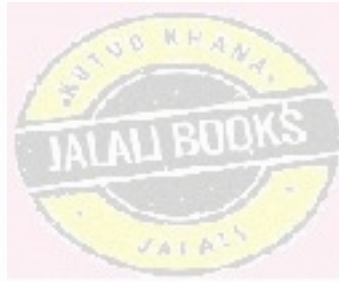
کچھ حوالوں سے 'نارویجین ووڈ' کا منظرنامہ بھی موراکامی کے باقی عجیب وغریب کام کی طرح خلفشار میں مبتلا کرنے والا اور پریشان کُن ہے۔ یہاں پڑھنے والے کو حقیقی گھر نہیں ملیں گے، صرف کچھ مہربان ادارے ہیں جیسے اسکول، یونی ورسٹیاں، اسپتال۔ محفوظ پناہ گاہیں کہیں نہیں نظر آئیں گی اور محبّت بھی غیر مشروط دکھائی نہیں دے گی۔ یہاں عقل مندی ایک بے فائدہ کھیل کی مانند ہے۔ ایک شخص اگر کسی دوسرے شخص کو تسلّی یا دلا سا دیتا ہے تو وہ اپنی ذاتی قیمت پر ایسا کرتا ہے۔ ریکو جو کہ سینی ٹوریم میں نوکو کی عقل مند اور قدرے بے تکلّف ساتھی ہے، خود کو ماچس کی ڈبیا کے اطراف میں لگے پاؤڈر سے تشبیہ دیتی ہے جو ہمیشہ دوسروں سے شعلہ برآمد کرنے میں مددگار ہوتا ہے مگر خود خاموشی سے پڑا رہتا ہے۔

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شادمانی کسی خفیہ اندیشے کو نظر انداز کرنے کا نام ہے۔ جب تورو، نوکو سے ملنے جاتا ہے، وہ اسے چراگاہ میں موجود کنویں کے بارے میں بتاتی ہے۔ چراگاہ اور جنگل کی سرحد جہاں ملتی ہے وہاں ایک تاریک خلا کے بارے میں، جس کی گہرائی خوف زدہ کر دینے والی ہے مگر یہ بات کسی کو نہیں معلوم کہ وہ حتمی طور پر کس جگہ موجود ہے۔ کسی بھی لمحے میں ''کوئی اس میں گر سکتا ہے اور یوں اس کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔'' اب یہ بات غیر متعلّقہ اور غیر اہم ہے کہ یہ کنواں نوکو کے پراگندہ ذہن کی بجائے واقعتاً کہیں باہر بھی موجود ہے یا نہیں، جو بات اہم ہے وہ یہ کہ اس کنویں کا ذکر جس قسم کی جذباتی خلیج کی نمائندگی کرتا ہے وہ قطعی طور پر حقیقی ہے۔ کزوکی اسی کنویں میں گر گیا اور نوکو اس کے کنارے پر کھڑی لڑکھڑاتی رہ گئی۔

بیس سال کی عمر میں اگر تورو اس جذباتی خلیج کا شکار نہیں تھا، تو وہ کم از کم دوراہے پر ضرور کھڑا تھا۔ اس دوراہے کے ایک طرف وہ خاموش، مہربان اور واضح محبّت ہے جو وہ نوکو کے لیے محسوس

کرتا ہے، ایک جامد و ساکت محبّت جس کا حال نا آسودہ اور مستقبل غیر یقینی ہے اور دوسری جانب میدوری ہے جو تورو میں اس طرح کا احساس جگاتی ہے جو خود کار ہے، رواں دواں ہے، زندہ جاوید ہے، سانس لیتا ہوا، پھڑکتا تھرکتا ہوا اور ارتعاش پیدا کرتا ہوا، اور ان دونوں سے پرے کہیں کزوکی کی مسلسل آنے والی یاد ہے جو اس کی یادوں میں دائمی طور پر سترہ سال کا نوجوان بن کر زندہ ہے اور نوکو اور حتیٰ کہ تورو کو بھی بلوغت سے آگے بڑھنے کی نصیحت کر رہا ہے۔

اگر یہ ناول محض محبّت کی ایک داستان ہوتا تو نوکو یا میدوری میں سے کوئی ایک کردار پر وقار انداز میں الگ ہو جاتا اور دوسرے کے ساتھ تورو ایک قدم آگے بڑھ کر بالغ نظری کی دنیا میں قدم رکھ چکا ہوتا۔ مگر مُورا کامی کی خاصیت یہ ہے کہ وہ واہموں کو ضبطِ تحریر میں ضرور لاتا ہے مگر وہ پریوں کی کہانیاں اس میں شامل نہیں کرتا۔ تورو جو کہ خود کو دھوکہ دیتے ہوئے بھی اپنے اخلاقی معیار پر پورا اترنے کی کوشش کرتا رہتا ہے، آخر میں نہ نجات ہی پا سکتا ہے اور نہ اس کشمکش کا کوئی حل اسے سوجھتا ہے۔ بلکہ اس کے پاس اگر کچھ بچتا ہے تو وہ ہیں ماضی کی یادیں اور ایک نغمہ جو ہمیشہ اسے کپکپاہٹ کا شکار کرتا رہے گا۔

ooo

ایک تاریک نقطۂ نظر

اروِنگ ہوو / سیّد کاشف رضا

شائع شدہ: نیویارک ٹائمز، تیرہ مئی اُنیس سواناسی

نائپال کے ناول ''دریا میں ایک موڑ'' پر تبصرہ

اگر صرف ٹیلنٹ کی فراوانی کی بات کی جائے تو اس وقت دنیا میں بہ مشکل ہی کوئی اور ادیب زندہ ہوگا جو وی ایس نائپال سے آگے نکل سکے۔ ہم ایک ناول نگار سے جو بھی کچھ چاہتے ہیں وہ اُن کے ناولوں میں مل جاتا ہے۔ کہانی میں تناؤ برقرار رکھنے کی قریب قریب کونریڈ کی سی صلاحیت، انسانی معاملات سے ایک سنجیدہ سروکار، لچک دار انگریزی نثر، ٹھوس حسِ مزاح، مختلف امور سے متعلق ایک ذاتی نقطۂ نظر۔ سب سے بہتر یہ کہ وہ ایک ایسے ناول نگار ہیں جو اپنا ذہن استعمال کرنے سے ڈرتے نہیں۔ وہ امریکا کے اس عمومی خیال کا مضحکہ اڑائیں گے کہ ذہن پر زور دینے سے کسی مصنف کی توانائی زائل ہو جاتی ہے۔ ان کے ناول خیالات سے بھرپور ہیں، جو تجرید کی ڈھیریوں کی طرح نہیں بل کہ فکشن کے دیگر عناصر کے ساتھ ایک عنصر کی حیثیت سے موجود ہیں اور جو بیانیے کے رواں دواں چشمے میں کسی سیال کی طرح بہتے چلے جاتے ہیں۔

ہندو والدین کے ہاں ٹرینیڈاڈ میں اُنیس سو بتیس میں پیدا ہونے والے نائپال نے ایک پرائے (Outsider) کی طرح زندگی گزاری ہے، پہلے تو تقدیر کی وجہ سے اور پھر، بظاہر، ایک سوچے سمجھے فیصلے کے تحت۔ اس بھارت سے متعلق ان کی معلومات، جہاں سے اُن کا خاندان پھوٹا، زیادہ وسیع نہیں، نہ ہی وہاں سے متعلق ان کے احساسات تبدیلی سے محفوظ و مامون ہیں۔ وہ رہتے انگلستان میں ہیں لیکن کوئی بھی انھیں انگریز نہیں سمجھ سکتا۔ تو پھر وہ ہیں کیا؟ میں کہوں گا ''پوری دنیا کے ادیب،

زبان اور ادراک کے ماسٹر، ہمارے لیے ایک زہرخند بہ لب نعمت۔"

نائپال نے کہا تھا کہ "ہر ادیب کو بالآخر خود اپنے آپ پر ہی انحصار کرنا پڑتا ہے، لیکن اگر اس کے ہاں کوئی روایت بھی ہو تو یہ بہت زیادہ عملی طریقے سے اس کی مددگار بھی ہوتی ہے۔ انگریزوں کی روایت میری روایت نہیں تھی مگر انگریزی زبان کی روایت ضروری میری روایت ہے۔ مگر نسل سے خود کو اُکھاڑے جانے کا یہی عمل (Deracination) ہے جس سے وہ ناول نگاری کے لیے اپنی طاقت اخذ کرتے ہیں۔ یہ عمل انھیں ایک فولادی نقطۂ نظر، حاشیے کی طرح خراش ڈالتی ہوئی دیانت داری اپنانے میں مدد دیتا ہے۔ یہ عمل انھیں ایک سرد مُہر صراحت (Precision Cool) پر آمادہ کرتا ہے، جس میں وہ اعتبار اپنی ہی آنکھوں پر کرتے ہیں۔ "ان آفری سٹیٹ" (آنکھوں کو چندھیا دینے والا بھرپور ناول)، "گوریلاز" اور اب شاید ان سب سے بہترین "دریا میں ایک موڑ" (A Bend in th River) میں نائپال "تیسری دنیا" کے نو آزاد ملکوں میں زندگی گزارنے کے امتحان اور نامعقولیت سے لڑتے بھڑتے ہیں۔ وہ قدیم طرزِ زیست رکھنے والے انسانوں کی اخلاقی سحر انگیزی سے متعلق کسی رومانی حماقت سے یا خون آلود ہاتھوں والے آمروں کی عظمت کے خیالات سے بالکل آزاد ہیں۔ نہ ہی ان کے ہاں کالونیل ازم سے متعلق اہلِ مغرب کا سا سرپرستانہ رویہ یا ناسٹیلجیا ملتا ہے۔ وہ ایک ٹھوس روح رکھنے والے ادیب ہیں جنھیں معاصر تاریخ کے زیادہ تر حصے کی غلاظت سے متعلق کوئی شک وشبہ نہیں اور خاص طور پر یہ بھی کہ وہ اس تاریخ کے اثرات سے متعلق بھی پُرامید نہیں۔

لیکن اُنیس سو اکسٹھ میں اس کتاب کی اشاعت کے بعد سے نائپال مزید مستعد ہو گئے ہیں۔ حال ہی میں انھوں نے کریبین اور افریقہ کے بارے میں جو فکشن لکھا ہے اس کے بعد وہ بمشکل ہی "پسند کے قابل" رہ گئے ہیں کیوں کہ اب وہ پرفارمنس نہیں دکھاتے اور کسی کو خوش کرنے کی کوشش بھی نہیں کرتے۔ وہ ان بدقسمت ملکوں کے بارے میں اب ایک پیچیدہ اور الجھی ہوئی بصیرت کی مٹھی میں ہیں جنھوں نے اپنے قبائلی ماضی کا تختہ الٹ دیا ہے یا جن ملکوں نے اپنے کالونیل ماضی سے آزادی حاصل کر لی ہے، لیکن جو جدیدیت کی غیر یقینی نعمتوں تک پہنچ نہیں پا رہے۔ نائپال آزادی کے دعووں کے کھوکھلے پن اور بہتے ہوئے لہو کی ارزانی کی فکر میں غلطاں ہیں۔ ان کے ناول پڑھتے ہوئے انسان خود کو ایسے غیر آرام دہ تاثرات کی طرف جانے پر مجبور پاتا ہے کہ خود تہذیب کا آدرش ہی کتنی کمزور بنیادوں پر کھڑا ہے۔ ایسے تاثرات جو دانش ورانہ تعصّبات اور طے شدہ سیاسی

خیالات کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتے ہیں، لیکن یہی تو ایک ایسی چیز ہے جو ادب کو کرنی چاہیے۔

"دریا میں ایک موڑ" کا وقوع مشرقی افریقہ کے ایک ایسے ملک میں ہے جس کا کوئی نام نہیں دیا گیا، شاید یہ ملک کچھ کچھ یوگنڈا جیسا ہے لیکن بالآخر یہاں نائپال اپنے اصل میدان میں اُترے ہیں۔ یہاں آزادی جیتی جا چکی اور خانہ جنگی ختم ہو چکی ہے۔ "دی بگ مین" تاحیات صدر ہے اور ملک پر اپنی شعلہ بیانی، دھوکے بازی، ساحری کے علاوہ تشدد کے معاون ہاتھ کی مدد سے حکومت کر رہا ہے۔ ملک میں ایک نیا انتظام حکمراں ہے "سیاہ فاموں نے سفید فاموں کے جھوٹ اپنا لیے ہیں۔"

ناول کے مرکز میں سلیم کا کردار ہے، بھارتی خاندان سے تعلق رکھنے والا ایک مسلمان، جس کے متعلقین کئی نسلوں سے ایک ساحلی قصبے میں رہ رہے ہیں اور خاموشی سے تجارت کر رہے ہیں اور روایت پرستی میں دھنسے ہوئے ہیں۔ سلیم جو بہ یک وقت راوی بھی ہے اور ناول کا مقتدر شعور بھی، ایک اچھا آدمی ہے۔ دوسروں پر اثر چھوڑنے والا، سوچنے والا، مگر دانش ور نہیں (اور اس کے دانش ور نہ ہونے کے باعث کچھ مشکلات بھی پیش آتی ہیں کیونکہ نائپال کو معاملات سے سلیم کی محدود سی واقفیت ہی کے ذریعے کچھ فیصلہ کُن انداز کے پیچیدہ تاثرات زبردستی قاری تک پہنچانے ہیں۔) سلیم افریقہ میں بھارتی آبادکاری سے متعلق خودکلامی کرتا ہے، "ہمارا طرزِ زندگی قدامت پر مبنی تھا اور قریب قریب ایسا تھا جس کے آگے کوئی راستہ موجود نہیں تھا۔" وہ ایک پرایا ہے اور معاملات کو ایک پرائے ہی کی سی اعصاب زدگی کے ساتھ دیکھ رہا ہے۔

ملک، جو شاید سلیم کا بھی ہے، اب جدید تاریخ میں یا شاید اس کی ایک کھردری سے نقل میں داخل ہو چکا ہے۔ متاثر کُن عمارتیں اوپر اُٹھ رہی ہیں، کسی واضح مقصد کے بغیر، مقامی سخت جانوں کو باندھ باندھ کر فوج میں بھرتی کیا جا رہا ہے، نوجوانوں کو اسکولوں اور یونی ورسٹیوں کی جانب بھیجا جا رہا ہے۔ آبادی ریڈیو پر "بگ مین" کا تین تین گھنٹے کا خطاب سنتی ہے۔ غیر زرخیز علاقے میں رہنے والے سیاہ فام ہوں، ساحل پر رہنے والے بھارتی ہوں یہاں تک کہ وہ لرزاں مقتدر طبقہ ہو جسے ملک کا انتظام چلانا ہے، سبھی کے اس ملک میں سب کچھ ناطے شدہ اور "بگ مین" کے اشارہ آبرو کا محتاج ہے۔ یہ شاید ایک ملک تو ہے مگر کوئی منظم معاشرہ نہیں۔ قبائل کے زوال، قصبوں میں موجود تمام ہی سماجی طبقات کی کمزوری اور خود پر اعتماد کرنے والے کسی دانش ور حلقے کی غیر موجودگی، ان سب کی وجہ سے

فوج طاقت کا واحد ذریعہ بن جاتی ہے اور فوج کے اندر اور اس سے بھی اوپر خود بگ مین۔

میں اس نامعقولیت کو آپ کے سامنے پیش کر رہا ہوں، جیسا کہ مجھے کرنا بھی چاہیے۔ نائپال اسے بہت درست اور متحرک تفصیل کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ جب سلیم کپڑوں اور لینولیئم (فرش پر بچھایا جانے والا ایک قسم کا ٹاٹ۔مترجم) کی ایک چھوٹی سی دکان کھولنے کی غرض سے اندرونِ ملک دریا کے ایک موڑ پر واقع ایک قصبے کا سفر کرتا ہے تو وہ ''افریقی غصے'' کی پہلی لہر کا سامنا کرتا ہے جیسے یہ کئی دہائیوں کی استبدادی ذلت کا جواب ہو۔''بڑے بڑے لان اور باغ ایک بار پھر جھاڑ جھنکاڑ کی جانب لوٹ آئے تھے، سڑکیں غائب ہوگئی تھیں، کنکریٹ یا گارے کی کھوکھلی اینٹوں سے بنی سفید، ٹوٹی پھوٹی دیواروں پر انگور کی بیلیں اور آوارہ جڑی بوٹیاں چڑھ آئی تھیں۔'' یہ بھوتوں کا قصبہ ہے مگر بھوت واپس آتے ہیں اور سلیم وہاں ایک چھوٹا موٹا سا راستہ ڈھونڈ لیتا ہے۔

ناول کے دو مرکزی دھارے ہیں سوچ بچار اور بیانیہ، یہ دونوں ایک مبہم سے انداز میں متوازی دھارے بنتے ہیں۔ سلیم کا ضمیر پیش منظر کی جگہ گھیرتا ہے اور جو نئے افریقہ کو سمجھنے کی بڑے شعوری طریقے سے کوشش کر رہا ہے، اس پیشِ منظر کے ذرا پیچھے بے منطق اور ڈراؤنے سیاسی اقدامات ہیں جن کی ڈوری بگ مین ہلا رہا ہے۔ یہ اقدامات تفصیل سے بیان نہیں کیے گئے، نائپال کچھ مقامات پر طنزیہ سے تبصروں تک ہی خود کو محدود رکھتے ہیں۔ قصبے کو جراثیم سے محفوظ رکھنے کے سلسلے میں ایک حکم نامہ ہر اہل کار کو ''جراثیم کُش'' میں تبدیل کر دیتا ہے جو ''کچرے کی پہاڑیوں میں ٹیکسیوں اور ٹرکوں کے ساتھ چھپن چھپائی کھیلتے ہیں۔'' ایک مقامی اہل کار کو ایک منحوس خواب دکھائی دیتا ہے جس میں بگ مین اپنے ماتحتوں کو صبح سویرے ہونے والی سزائے موت پر عمل درآمد کی ایک کارروائی کے لیے طلب کرتا ہے جس میں اُن اہل کاروں میں سے صرف ایک کو مرنا ہے، لیکن اُن میں سے کسی کو نہیں معلوم کہ وہ مرنے والا کون ہوگا، اوپری سطح پر ''دریا کا ایک موڑ'' طنزیہ مشاہدات کے ایک جال کے طور پر زیادہ اُبھر کر سامنے آتا ہے جو اپنے پیش رو ناول ''گوریلاز'' سے کم ترغیب انگیز ہے، لیکن یہ اُس سے زیادہ بہتر اور گہرا ناول ہے کیوں کہ نائپال اب نفسیاتی اور اخلاقی تناؤ تخلیق کرنے کی اپنی وہبی صلاحیت میں استاد کا درجہ حاصل کر چکے ہیں، چاہے اس ناول میں واقعات بہت کم رونما ہوتے ہوں۔ تمام معاون کردار اس تناؤ میں معاونت کرتے ہیں۔ مہیش نامی ایک اور بھارتی شعوری کوشش کرتا ہے کہ خاندانی زندگی کو تاریخ کے حملوں کے خلاف ایک دیوار بنا دے۔ ایک بلجیئن پادری قبائلی

مکھوٹے اکٹھے کرتا رہتا ہے، اگرچہ یہ مکھوٹے واضح طور پر گھسے پٹے ہیں، اس دنیا کی طرح جہاں سے یہ آئے ہیں۔ قبائلی جنگل بیلے (دی بُش) سے آنے والی ایک طاقت ور خاتون تجارت کرنے آتی ہے اور سلیم سے درخواست کرتی ہے کہ وہ اُس کے بیٹے فرڈینینڈ کی دیکھ بھال کرے جواب قصبے میں ایک طالب علم ہے اور قومی وقار سے متعلق نعرے دُہرانے لگا ہے۔

ریمنڈ کا کردار سب سے شان دار ہے۔ یہ ایک سفید فام دانش ور ہے جو بگ مین کی تقاریر میں پیرس کی مخصوص منطق کے ٹانکے جوڑتا ہے۔ ریمنڈ کی عظیم الشان احمقانہ باتوں کو دکھانے میں، جو لگتا ہے کہ براہِ راست ''نیا زمانہ'' (Les Temps Modernes، فرانس کا مشہور میگزین) کے صفحات سے برآمد ہوئی ہیں، نائپال بڑے حیرت انگیز طریقے سے بدمعاشی دکھاتے نظر آتے ہیں۔ اپنے مقامی مداحوں کو بگ مین کی عظمت پر لیکچر دیتے ہوئے ریمنڈ اُن سے کہتا ہے کہ وہ اُن نہ ختم ہونے والی تقاریر کو سماعت کریں اور اُن میں ''وہ سُر'' ملاحظہ کریں:

> ''جس میں ایک نوجوان اپنی ماں کو درپیش ذلتوں پر دُکھی ہو رہا ہے، جو ہوٹل کی خادمہ ہے۔ میرا نہیں خیال کہ زیادہ لوگوں کو یہ علم ہے کہ اس سال کے اوائل میں (بگ مین) اور اُس کی پوری حکومت نے افریقہ کی اس عورت کے گاؤں کی زیارت کی۔ کیا پہلے کبھی ایسا ہوا ہے؟ کیا اس سے پہلے کسی حکمران نے افریقہ کے پچھڑے ہوئے علاقوں کو تقدیس فراہم کرنے کی کوشش کی ہے؟ نیکی کا یہ کام تو ایسا ہے جسے دیکھ کر آنکھوں میں آنسو بھر آتے ہیں۔''

اس پیروڈی کے بعد آتی ہے دل سوزی۔ ریمنڈ کو بگ مین جلد ہی نکال باہر کرتا ہے اور وہ استعمال کے بعد پھینک دیا جانے والا ایک اور دانش ور بن جاتا ہے، جس کے فقرے اب کارآمد نہیں رہے۔ بگ مین کو تباہ کُن انداز میں غلبہ پانے کا ملکہ حاصل ہے اور وہ اپنی فوج میں کٹوتی کر دیتا ہے (اپنے اُن سفید فام رضا کاروں کی مدد سے جنھیں وہ نہایت عمدہ طریقے سے سامنے لایا ہے اور جو بنے بنائے قاتل ہیں) تاکہ اُس کے ممکنہ حریفوں کا خاتمہ کیا جا سکے۔ ملک کے نئے طبقہ، اُمراء کو، جو کھردرا، ڈرپوک، لالچی مگر آدرش پسندی کا شکار ہے، مستقل حاشیے پر رکھا جاتا ہے، وہ بگ مین کے ہاتھوں میں مسلسل آلۂ کار بنے ہوئے ہیں لیکن ایک ایسا آلۂ کار جس سے ڈرنے کی اُس کے پاس وجوہات موجود ہیں۔ اس سب سے مسحور نہ ہونے والے بھارت نژاد مہیش کے لیے، ''ایسی بات نہیں ہے

کہ یہاں کوئی درست اور غلط راستے نہیں ہیں۔ بات یہ ہے کہ یہاں درست راستہ ہے ہی نہیں۔''
سلیم، جو زیادہ صابر ہے، اُس کے نزدیک ''باہر سے آنے والوں'' کی اخلاقی ذمے داری یہ ہے کہ انتظار کریں، صبر کریں اور فیصلے صادر کرنے سے گریز کرنے کی کوشش کریں۔

لیکن بالآخر بڑے فطری طور پر وہ بھی ایک قسم کی مایوسی کی جانب دھکیل دیا جاتا ہے۔ وہ روز بہ روز بڑھتے ہوئے اس احساس کے سبب غم زدہ ہو جاتا ہے کہ کم از کم بگ مین کے ملک میں انسانی کوششیں راکھ ہو کر کوڑے کا حصہ بن جائیں گی جب کہ تصورات اور آدرش محض اقتدار کے حصول کے لیے اوٹ بن کر رہ جائیں گے۔ ہمارے پاس خود سے خود کو بچانے کے لیے صرف چند مہذب اصول وروایات ہی ہیں اور وہ اگر کارگر بھی ہوں تو محض ایک کمزور سی ڈھال ثابت ہو سکتی ہیں۔

ناول کے آخر میں بگ مین ملک کو ''انقلاب زدہ'' کر دیتا ہے اور سلیم کی چھوٹی سی دکان مقامی شہری تھیوئم کے حوالے کر دیتا ہے جو ''چاہتا ہے کہ میں اُسے اپنا باس تسلیم کروں۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ یہ بھی چاہتا تھا کہ میں اسے ایک غیر تعلیم یافتہ اور ایک افریقی کی حیثیت سے رعایت بھی دوں۔ وہ بہ یک وقت مجھ سے عزت بھی چاہتا تھا اور یہ بھی چاہتا تھا کہ اسے برداشت کیا جائے، بلکہ ترحم کا سلوک کیا جائے۔ وہ چاہتا تھا کہ میں اس کے ماتحت کا کردار ادا کروں اور ایسا لگے کہ جیسے میں اس پر مہربانی کر رہا ہوں۔''

سلیم کو گرفتار کر کے جیل میں ڈال دیا جاتا ہے اور اسے آخرِ کار قصبے کا نیا کمشنر فرڈیننڈ بچاتا ہے جو ابھی کل ہی گاؤں میں اِدھر اُدھر لڑھکنیاں کھاتا بچہ تھا۔ اس فرڈیننڈ کے ساتھ کچھ ہو گیا ہے، اسے سچائی تک جزوی مگر اہم رسائی حاصل ہو گئی ہے۔ سلیم کو بچاتے ہوئے وہ ایک تقریر کرتا ہے جو اس شان دار ناول کے کلائمکس پر سامنے آتی ہے۔

> ''ہم سب جہنم میں جا رہے ہیں اور ہر شخص اپنی ذات کے اندر اس بات کو جانتا ہے۔ ہمیں مارا جا رہا ہے۔ کسی چیز کے کوئی معنی نہیں رہے۔۔۔ ہر شخص چاہتا ہے کہ وہ پیسے بنائے اور بھاگ جائے، لیکن کہاں؟ یہ ہے وہ سوال جو لوگوں کو پاگل کیے دے رہا ہے۔ وہ محسوس کرتے ہیں کہ وہ اس جگہ کو بھی کھوتے جا رہے ہیں جہاں اُنھیں بھاگ کر جانا تھا۔ میں جب دارالحکومت میں ایک کیڈٹ تھا تو میں نے بھی یہی چیز محسوس کرنی شروع کی۔ مجھے محسوس ہوا کہ میں نے خود کو جو اتنی تعلیم دلائی ہے اس کا کوئی فائدہ نہیں۔ میں

یہ سوچنے لگا کہ میں پھر سے بچہ بننا چاہتا ہوں، کتابوں کو بھول جانا چاہتا ہوں۔۔۔پس ماندہ دیہی علاقے خود کو ہی چلا رہے ہیں، لیکن بھاگ کر جانے کے لیے کوئی جگہ نہیں۔''

اس سے آگے نائپال ہمیں اُمید کی کوئی اطلاع یا اپنے نقطۂ نظر کا کوئی سگنل نہیں دیتے۔ ہو سکتا ہے کہ وہ حقیقت جس سے وہ دوچار ہیں اُنھیں اسے ایک دھیمی سی آواز کے علاوہ کچھ بتاتی ہی نہ ہو۔ یہاں ایک پیچیدہ ادبی واخلاقی مسئلہ درپیش ہے جسے اگر طے کیا بھی جا سکتا ہو تو اس کے لیے چند جملے کافی نہیں ہوں گے۔

ایک ناول نگار جو کچھ دیکھتا ہے، اس کے ساتھ اُسے وفادار ہونا ہوتا ہے اور کچھ ہی ناول نگار اتنا اچھا دیکھ سکتے ہیں جتنا اچھا نائپال دیکھتے ہیں، اس کے باوجود انسان سوچتا ہے کہ آخر ایک سنجیدہ ادیب کیا اپنے تحریر کردہ کسی منظر کی لاچارگی کو ہی اپنی بصیرت کی حد بن جانے کی اجازت دے کر صبر کر سکتا ہے۔ دوستوئیفسکی، کونریڈ اور تورگنیف جیسے ناول نگار جو سیاسی زندگی کے تکلیف دہ پہلوؤں سے بھی سروکار رکھتے تھے، انھوں نے بھی ان پہلوؤں کو ''سر کرنے'' اور اُن سے ''بالاتر ہونے'' کی جدوجہد کی۔ نائپال تو اس وقت ایسا لگتا ہے کہ اپنی دریافت کردہ سچائیوں میں محصور ہیں اور اُن سے ماورا جانے میں کامیاب نہیں ہو پا رہے۔ یہ یقینی طور پر ایک معزز مشکل ہے جو اس سے کہیں بہتر ہے کہ آدمی کسی جذباتی یا نظریاتی اُبال کی کوشش دکھانے میں ملوث ہو جائے لیکن اس کی ایک قیمت تو ہے۔

میں یہ سوال بہت بے سکونی کے ساتھ اُٹھا رہا ہوں، کیونکہ نائپال کو بار بار ''مثبت'' ایقانات اور اقدار کی درخواستوں سے تنگ کرنا (اور نائپال کو آسانی سے کسی چیز پر مجبور نہیں کیا جا سکتا) وہ آخری چیز ہوگی جو میں چاہوں گا۔ شاید وہ موضوع، جس نے اُنھیں گرفت میں لے رکھا ہے اور لمحۂ موجود، جس میں نائپال جی رہے ہیں ان کے ہوتے ہوئے اُن کے پاس اور کوئی راستہ موجود نہیں ہے۔ شاید ہمیں اسی بات پر مطمئن ہو کر بیٹھ رہنا چاہیے کہ اپنے سخت، ٹھوس اور شان دار طریقۂ کار کے ساتھ نائپال اپنی آنکھوں کے سامنے موجود تلخی کو مضبوطی سے گرفت میں لیے رکھتے ہیں۔

○○○

۱۔ ارونگ ہوو متعدد کتابوں کے مصنّف ہیں جن میں ''سیاست اور ناول''، ''ہمارے باپوں کی دُنیا'' اور حال ہی میں شائع ہونے والی کتاب ''جشن اور حملے: ادبی اور ثقافتی تبصروں کے تیس سال'' شامل ہیں۔ وہ نیویارک کی سٹی یونی ورسٹی کے گریجویٹ سینٹر میں انگریزی پڑھاتے ہیں۔

اندھا قاتل

جان اُپڈائک / سیّد کاشف رضا

زائکرون میں محبّت اور ہجر

ڈبل ڈے، شائع شدہ سن دو ہزار

مارگریٹ ایٹ ووڈ کا نیا ناول، بھرپور اور پیچ دار، اپنا بیانیہ پانچ سطحوں پر آگے بڑھاتا ہے:

۱۔ آئرس چیز گریفن، اُنیس سو سولہ کی پیدائش اور اُنیس سو نوے کے اواخر میں کم زور دل کے سبب زندگی کی بازی ہارنے والی، اپنی حالیہ یومیہ زندگی کا احوال قلم بند کرتی ہے۔ اس میں موسم، ٹیلی وژن اور کنیڈا کے چھوٹے سے ساحلی شہر پورٹ ٹکونڈروگا میں اس کی مختصر مگر مبہم جویانہ چہل قدمیوں کا ذکر ہے جہاں اس کے دادا کی بنائی جانے والی بٹن فیکٹری میں اب دکانیں اور بوتیک قائم ہیں۔ وہ وہاں اکثر چہل قدمی کرتے ہوئے جاتی ہے اور کوکی گریملن نامی دکان پر تھوڑا بہت، غیر اطمینان بخش سا کچھ کھاتی پیتی ہے اور اس دوران نوٹ کرتی ہے کہ وہاں کا بسکٹ یا 'کوکی (Cookie) کیسے ''اتنا بڑا، جیسے کسی گائے کے گوبر کا اُپلا ہو، یہ لوگ بسکٹوں کو بنانے کیسے لگے ہیں، بے ذائقہ، تڑخنے والا، چکنا'' یا پھر کسی ڈونٹ کی دکان پر جہاں کوئی اور نج کرلر ایسے پڑا ہوتا ہے جیسے ''میری شریانوں سے ریتلی مٹی کی طرح کوئی شے نکل کر آٹے اور چربی کے تھکے کی سی شکل اختیار کر گئی ہو۔'' اس کی بھوک مسلسل کم ہو رہی ہے۔

۲۔ آئرس آغاز سے اختتام کے خاصے قریب تک اپنی زندگی کے بارے میں بھی بتاتی ہے جو قصبے کے سب سے بڑے فیکٹری مالک کی دو پوتیوں میں سے بڑی والی پوتی کی حیثیت سے شروع ہوئی اور جس کا بچپن اس نے اویلیون نامی خاندانی مینشن میں گھر میں بندرہ کر گزارا۔ اس کے

والدنورول چیز تین بھائیوں میں سب سے بڑے اوران میں سے پہلی عالمی جنگ میں زندہ بچ رہنے والے بھائی تھے اور جواُس جنگ سے اپنی ایک آنکھ، ایک زخمی ٹانگ اور شراب خوری کی عادت کے ساتھ واپس آئے تھے۔ آئرس کی والدہ ایک نیک طینت خاتون تھیں جو اسقاطِ حمل کے دوران انتقال کر جاتی ہیں جب آئرس کی عمر نو سال ہوتی ہے۔ آئرس اور اس کی تین یا ساڑھے تین سالہ چھوٹی بہن لارا کی پرورش بنیادی طور پر گھر کی نوکرانی رینی کرتی ہے جو ''جوگ دریا کے جنوب مشرقی کنارے پرگھروں کی ایک قطار'' سے آئی تھی ''جہاں فیکٹری کارکن رہا کرتے تھے۔'' رینی افتادگانِ خاک کے مشکل سے پسند آنے والے مقولوں سے بھری پڑی ہے جیسے ''گوہ نہ ہوتو پھول بھی نہ اُگیں۔'' گھر میں ٹیوٹر آتے جاتے ہیں اور والد صاحب کی توجہ کاروبار، زن بازی اور جنگ کی یادوں میں بٹی رہتی ہے، وہ جنگ جس سے وہ دہریہ ہوکر واپس آئے تھے۔ لڑکیاں بڑی ہوکر نیم وحشی سی نکلتی ہیں۔ اٹھارہ سال کی عمر میں آئرس کوشادی کے لیے ایک ترقی کرتے ابھرتے ہوئے مخملیں شخص رچرڈ گریفن کے سپرد کر دیا جاتا ہے جو اس سودے میں بٹن فیکٹری کا انتظام حاصل کر لیتا ہے جوتب عالمی کساد بازاری کے سبب پانی سے بھری کشتی کی طرح تھی۔ آئرس ٹورنٹو میں ایک بے محبّت مگر پوش شادی شدہ زندگی بسر کرتی ہے اور اس دوران دوسری عالمی جنگ آتی اور گزر جاتی ہے۔ اس دوران وہ ایک بچے، ایمی، کی ماں بنتی ہے۔ لارا جس نے اپنی والدہ کا آئیڈیل ازم ورثے میں پایا ہے جس کے پاس ''ایمان کی صلاحیت زیادہ'' ہے جو اسے پرہیز گاری کی طرف بلاتی ہے، اسے اسکول سے نکال دیا جاتا ہے اور وہ استحقاقات سے محروم لوگوں کے بیمارگھروں اور سوپ کچن میں لمبے لمبے عرصے کے لیے غائب رہا کرتی ہے یہاں تک کہ، ناول کے پہلے پیراگراف میں، وہ اپنی بہن کی کار دوڑاتی ہوئی اسے پل کے نیچے ایک جھرنے میں گرا دیتی ہے جہاں اس میں آگ لگ جاتی ہے۔ یہ سانحہ وہ مرکزی واقعہ ہے جس کے گرد آئرس کی ڈائری نما یادیں گھومتی پھرتی ہیں۔

۳۔ ''اندھا قاتل'' کے عنوان سے ایک الگ تحریر ہے جو ٹیلی گراف کی زبان میں اور زمانۂ حال کے قاعدے میں ہے اور جس میں مکالموں کے دوران اقتباسی علامات بھی نہیں دی گئیں۔ یہ تحریر ایک بے نام ہیرو اور ہیروئن کی داستانِ محبّت کے بارے میں ہے۔ لڑکی بالائی طبقے سے تعلق رکھتی ہے اور لڑکا پُرانے دھرانے کپڑے پہننے والا، اگرچہ تعلیم یافتہ اور پُرکشش شخص ہے جس کا

کمیونسٹوں سے کوئی تعلق ہے اور جو کسی سے بھاگ رہا ہے۔ یہ لڑکا آئرس کی یادوں میں مستور ایک کردار سے مشابہت رکھتا ہے جس کا نام ایلکس تھامس ہے اور جو یورپ سے تعلق رکھنے والا ٹیالی رنگت کا ایک یتیم بچہ تھا جسے ایک پرسبٹیرین پادری نے گود لے لیا تھا اور جو حال ہی میں ایک مسیحی اسکول سے فارغ التحصیل ہوا تھا۔ یہ مختصر جین رھس (Jean Rhys) کے سے اسلوب کا ناول اُنیس سوسینتالیس میں شائع ہوا تھا اور اس پر لکھا تھا کہ یہ لارا چیز کا موت کے بعد سامنے آنے والا کام ہے۔ اس کی اشاعت کا اہتمام آئرس نے کیا تھا اور اس واقعے کے اثرات پھر اس کی زندگی کی کہانی میں بھی دکھائی دیتے ہیں۔ تو جناب یہ ناول یہاں مارگریٹ ایٹ ووڈ کے نام کے تحت شائع ہوا ہے جو مختصر ہرگز نہیں۔ یہ مختصر والا ناول آئرس کے سوانحی بیانیے کے متوازی مختصر ابواب کی صورت میں سامنے آتا ہے۔

۴۔ مختصر ناول میں جب دونوں عاشق ٹورنٹو میں ایک کے بعد دوسرے سستے قسم کے کرائے کے کمروں میں ملتے ہیں، جنھیں بڑی محبّت سے بیان کیا گیا ہے، تو ہیرو، جو ایک سوشلسٹ بھگوڑا ہونے کے ساتھ ساتھ ایک سائنس فکشن رائٹر بھی ہے، اپنی محبوبہ کو محفوظ و مسحور کرنے کے لیے سیارہ زائکرون کی ایک کہانی بھی بُنتا ہے جس کا سب سے شان دار شہر سکیلیل نورن ہے۔ وہاں فواروں اور پھولوں اور گاتے ہوئے پرندوں کے درمیان اشرافیہ، جنھیں سنل فارڈ کہا جاتا ہے، پلاٹینم سے بنے ہوئے ماسک اور ''شاز مکھڑ کے کوکون سے بُنا ہوا ریشم جیسا کپڑا'' پہنتے ہیں اور ''کم جائیداد رکھنے والوں، نوکروں اور غلاموں''، یعنی یگنی روڈ کا شکار کھیلتے ہیں۔ کیکیل نورن اپنے عمدہ قالینوں کی وجہ سے مشہور ہے جو غلام بچے بُنتے ہیں جو یہ کام کرتے کرتے ''آٹھ سے نو سال کی عمر تک پہنچتے پہنچتے اندھے ہو جاتے ہیں۔'' ایک بار جب وہ اندھے ہو چکتے ہیں تو وہ جسم فروشی، جیب تراشی یا کرائے پر قتل کے لیے مجبور ہو جاتے ہیں۔ ایک اندھے قاتل کو ''دیویوں پر قربان کی جانے والی کنواریوں'' میں سے ایک کو قتل کرنے پر مامور کیا جاتا ہے۔ کیوں کہ ان کنواریوں نے وہاں کے مقتدر مذہب پر اپنا اعتقاد کھو دیا ہے سو جب ان کی گردنیں قطع کرنے کی رسم ادا کی جا رہی ہوتی ہے اور بادشاہ بڑے پروہت کا کردار ادا کر رہا ہوتا ہے تو انھوں نے اب وہاں چیخنا چلانا بل کہ بادشاہ کو کاٹنے کی کوشش کرنا بھی شروع کر دیا ہے اس لیے اب ان کی قربانی سے بہت پہلے ان کی زبانیں کاٹنے کی روایت بھی فروغ پا رہی ہے۔

اندھا قاتل جب گونگی قیدی کے جسم کو چھوتا ہے تو اس کی محبّت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ وہ ایک ساتھ سیکیل نورن سے فرار ہو جاتے ہیں اور سرکار مخالف وحشیوں کے ہاتھوں پکڑے جاتے ہیں۔ یہ وحشی خود کو ''مسرت کے لوگ'' کہتے ہیں جب کہ ان کے دشمن انھیں ''تباہی کے لوگ'' کہتے ہیں۔ یہ غیر زمینی فنتاسی ان عاشقوں کی سماجی صورتِ حال کی پیروڈی کرتی ہے اور چوں کہ یہ ناول میں موجود ناول کے اندر موجود ایک اور ناول ہے، تو اپنے مرکزے سے روشن ہو کر کتاب کو حقیقت پسندی کی سطح پر بھی متاثر کرتا ہے اور انھیں روشن کر دیتا ہے۔ ایٹ ووڈ نے جس طرح اپنے مستقبلیاتی ناول ہینڈ میڈز ٹیل میں دکھایا تھا، سائنس فکشن کے سلسلے میں بھی آزمودہ کار ہیں۔ یہاں بھی زائکرون سیارہ اس دنیا کے وقت سے باہر کی شے ہے لیکن جیسا کہ اس کی بار بار گفتگو روکنے پر مجبور راوی وضاحت کرتی ہے، اس سیارے میں اس زمین کی قدیم تاریخ حیثیون یا ہٹائٹ لوگوں اور حمورابی کے بابلی قانون کی گونج بھی سنائی دیتی ہے۔

ناول پر عمومی فردِ جرم موپاساں کے الفاظ میں یہ عائد کی جاتی ہے کہ ''یہ کہانی، یہ خوش باش جھوٹی بڑھیا'' یہ ناول ہمیں یاد دلاتا ہے کہ اس کی کہانی اس عمومی فردِ جرم میں بھی توسیع کرتی ہے۔ ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ، جو ''کائنات کی بدطینتی'' کی تجسیم ہے وہی بالآخر ایک اندھا قاتل ہے۔ تاریخ جو مظالم اور نسلی خاتموں کا پورا ایک ذخیرہ ہے۔

۵۔ اس ثانوی اندھے قاتل سے متعلق ابواب میں اخباری تراشے بھی بکھرے پڑے ہیں جن میں سے زیادہ تر ٹورنٹو کے اخبارات سے لیے گئے ہیں جن میں چیز خاندان کے مختلف واقعات کی تفصیل ہے، جیسے شادیاں، پیدائشیں، مخصوص ملبوسات میں بال روم رقص، تقاریر وغیرہ شامل ہیں۔ ناول کے بیس صفحات ختم ہونے سے پہلے پہلے تین پُرتشدد واقعات بیان کر دیئے جاتے ہیں۔ ۱۹۴۵ء میں ایک گاڑی کے ذریعے لارا کی ''حادثاتی موت'' اُنیس سو سینتالیس میں رچرڈ گریفن کی موت، جو بہ ظاہر دماغی ہیمرج کے نتیجے میں ہوئی، اُنیس سو چھپتّر میں ایمی گریفن کی موت، جو اپنے گھر میں اس کے گرنے سے گردن ٹوٹ جانے کے نتیجے میں ہوئی جب اس کی عمر اڑتیس سال تھی اور جس سے پہلے وہ منشیات اور الکوحل کے خلاف طویل جد و جہد کر چکی تھی۔ تقدیر کی یہ اچانک کارروائیاں ایک مسٹری ناول کا سا سسپنس بھی تخلیق کر دیتی ہیں۔ اخباری تراشے جو بس ایسے ہی کہیں سے آئے ہوئے لگتے ہیں، عام طور پر آئرس کے بیانیے سے پہلے

آتے ہیں اور ہمیں پانچ سوصفحات کا انتظار کرنا پڑتا ہے کہ آئرس ان اخباری تراشوں پر غور کر کے ہر چیز کی وضاحت کرے۔

ایٹ ووڈ کی بھول بھلیاں میں جو موڑ اور حیرتیں ہیں ان کی اجازت دی جانی چاہیے کہ یہ موڑ اور حیرتیں بڑی ہوشیاری سے کھلتی ہیں اور بڑی فرصت سے، بلکہ کچھ زیادہ ہی فرصت سے کھلتی ہیں۔توجہ مرکوز رکھنے والا قاری کچھ رازوں کو ان کے افشا ہونے سے پہلے ہی جان سکتا ہے۔کچھ اور راز بھی ہیں جو کبھی مکمل طور پر افشا نہیں کیے جاتے اور حقیقت کا معاملہ بھی تو کچھ ایسا ہی ہے۔اس دوران جب کہ ناول میں پیش کردہ خاندان بیسویں صدی کے دریائے سیاہ میں بہتا چلا جا رہا ہے ہمیں ایٹ ووڈ کی زمانی تفاصیل، ملبوسات، مکانیت، فطری مناظر اور آسمان، خوش بوؤں اور دبازت اور موڈ اور صورت وصدا سے متعلق مہارت اپنی حیرت زدہ اور اکثر حظ یافتہ آگاہی کے ساتھ ساتھ یہ احساس بھی رہتا ہے کہ پلاٹ کے ان گھومتے ہوئے پہیوں کے ہم رہ ہمارے ساتھ کوئی کھیل بھی کھیلا جا رہا ہے۔ اگرچہ یہ ناول اپنی اداس آرزوؤں میں شمال امریکی نظر آتا ہے لیکن اس ناول میں انگریزوں کی سی خوش دلانہ بات چیت اور سماج کے نازک معاملات کو سہولت سے بیان کر دینے کی خصوصیات بھی موجود ہیں۔رینی کا کردار، اس کا سخت اور عامیانہ روزمرہ، اس کی اپنے آجرین اور اکیلی رہ جانے والی چیز بہنوں سے شدید وفاداری کا بیان بڑے ہیروانہ انداز میں کیا گیا ہے۔ دو اور خواتین جن کا اب تک تذکرہ نہیں کیا گیا اپنے ختم ہو چکے ہوئے وقت سے بھی ہم پر بھرپور تاثر چھوڑتی ہیں۔رچرڈ کی بہن ونی فریڈ گریفن پرائر، صبا مزاج نوجوان لڑکی جو سوسائٹی کی کرتا دھرتا ہے، دائیں بازو کی حامی ہے اور جب آئرس اس کے شکنجے میں گرفتار ہوتی ہے، تو انتہائی سفاک اور دوسری کیلسا فٹز سمنز، دائیں بازو کی حامی ایک آرٹسٹ جو پہلی عالمی جنگ کی ایک یادگاری مجسّمہ ساز کی حیثیت سے چیز بہنوں کی زندگی میں داخل ہوتی ہے۔نوروال چیز کا اصرار تھا کہ یہ یادگار پورٹ ٹکونڈریوگا پر قائم کی جائے، اگرچہ اس مجسّمے میں موجود تھکا ماندہ سپاہی مطلوبہ مقصد کے لیے ناکافی ثابت ہوا۔ وہ اپنے سرپرست کی معشوقہ بن جاتی ہے اور اسے سڑک کنارے کے ان مکانوں میں لے جاتی ہے جہاں امریکی شراب فروش لطف و نشاط بیچتے پھرتے ہیں اور کینیڈا کی قانونی شراب کی رسد کے ڈھیر لگاتے ہیں، اور وہ ایلکس تھامس کو چیز بہنوں کی زندگی میں بھی متعارف کراتی ہے۔ وہ اُنیس سو بیس کے عشرے کی بوہیمین لڑکی کے تصور کی غمازی ہے جو گھڑ سواری کرتی اور مردوں کی طرح ہاتھ ملاتی پھرتی ہے اور اپنے سگریٹ ایک

چھوٹے سے سیاہ ہولڈر میں لگا کر پیتی ہے۔

''اس کے کان چھدے ہوئے تھے اور اس کے سرخ بال، مجھے اب اندازہ ہوا کہ وہ مہندی لگاتی ہوگی، اس کے اسکارف کی مدد سے باندھے ہوئے ہوتے۔ وہ روب کی طرح کے لہراتے ملبوسات زیب تن کرتی جن پر شوخ لہریے دار پرنٹ ہوتے۔ ان رنگوں کے نام تھے فیوشیا، ہیلیوٹروپ اور زعفرانی۔ اس نے مجھے بتایا تھا کہ ان کے ڈیزائن پیرس کے تھے اور وہاں کے سفید فام روسی تارکینِ وطن کے فیشن سے متاثر تھے۔''

ونی فریڈ جو اپنی سالی کی سماجی تعلیم کی ذمے داریاں سنبھال لیتی ہے اسے سبز رنگ پسند ہے اور وہ جھینگے کی رنگت والی لپ اسٹک لگاتی ہے۔ اس کی آواز دھیمی مگر دبیز ہے جیسی وسکی پینے والوں کی ہو جاتی ہے اور اس کے دبلے پتلے فلیپر کی طرح اس کی نظر اگلی دہائی تک جاتی ہے:

''میں نے اسے آرکیڈین صحن کی پانی کی سی لہریں بناتے پیسٹل والی جگہ سے گزرتے دیکھا جیسے وہ گلائیڈنگ کر رہی ہو جس میں وہ سر کی ہلکی سی جنبشوں اور ہاتھ کی ننھی ننھی نپی تلی لہروں سے آگے بڑھتی جاتی ہو۔ ہوا اس کے آگے ایسے راستہ بناتی تھی جیسے ہوا کوئی لمبی گھاس ہو۔ اس کی ٹانگیں ایسی لگتی تھیں کہ اس کے کولہوں کے ساتھ جڑی ہوئیں نہ ہوں بلکہ براہِ راست اس کی کمر سے منسلک ہوں۔ اس کی حرکات میں عدم توازن نام کو نہ تھا۔''

فیشن سے متعلق یہ انتہائی دلچسپ باتیں ایک ایسی مصنّفہ نے نوٹ کی ہیں جو ۱۹۳۹ء میں پیدا ہوئیں۔ ناول کے حقیقی واقعات میں سے زیادہ تر اس دور میں ظہور پذیر ہوئے جو مصنّفہ کے لیے تاریخ ہے۔ قاری کے لیے حیرت زدہ کر دینے والی آخری چیز ناول کے آخر میں اظہارِ تشکر کا صفحہ ہے جس کے سر ہائیڈرا کے سروں جتنے ہیں۔ اس میں انھوں نے بڑی تعداد میں اپنے معاونین اور محققین، چار مدوّنین اور تین ایجنٹوں کا شکریہ ادا کیا ہے۔ ٹورنٹو میں قیام پذیر ایٹ ووڈ انڈسٹری کے کارکن۔

کتاب میں واقعات، اختراعات اور لمحات کے وسیع و عریض میدان ہیں۔ تین علاقے ایسے ہیں جو دل سے محسوس کیے ہوئے اور منفرد نظر آتے ہیں۔ ایک بڑے سے گھر میں اپنی ماں کے مر جانے کے بعد بات نہ کرنے والے باپ کے ساتھ پرورش پاتی دو بہنوں کی اُداس کر دینے والی باہمی یگانگت۔ ایک تنگ سی خفیہ جگہ میں پھنسے اور خود کو ایک دوسرے کے سپرد کر دیے جانے سے

روک دیئے گئے وہ جذباتی عاشقوں کا آپس میں محتاط لیکن اکثر مخاصمانہ مکالمہ، اور اپنی یادوں سے ایک عزم کے ساتھ گزرتی ایک بڑی عمر کی خاتون کی دلیرانہ مگر پُر مزاح ہمت، اس کے آبائی قصبے کی بلتی ہوئی سڑکیں اور پھر تواتر سے آتے ہوئے خوب صورت اور جوانی سے بھرپور دنوں کا ایک تسلسل جو اپنے منطقی انجام کی جانب بڑھ رہا ہے۔ ایٹ ووڈ ایک شاعر بھی تو ہیں، جن کے تیرہ شعری مجموعے شائع ہو چکے، اور فکشن ساز بھی۔ اُن کی تیز رفتار، خشک مگر پھر بھی دبیز نثر میں مشکل سے ہی کوئی ایسا جملہ ملے گا جو مفید نہ ہو۔ یعنی ان کا ہر جملہ کسی ایسی تصویر میں اضافہ کر رہا ہوتا ہے جو بڑی ہو رہی ہوتی ہے۔ فنتاسی کے کنارے کو چھوتے ہوئے امیج روحانی صورت ہائے حال کو زندگی بخش دیتے ہیں۔ موسمِ سرما کی ایک چہل قدمی سے واپس آتے ہوئے دونوں لڑکیوں کے بارے میں لکھا ہے کہ ''ہم نے ایک دوسری کا ہاتھ تھام رکھا تھا اور ہمارے دستانے منجمد ہو کر ایک دوسرے کے ساتھ چپکے ہوئے تھے اس لیے جب ہم نے انھیں علیحدہ کیا تو ہمارے دستانے دو اونی ہاتھ بن چکے تھے جنھوں نے ایک دوسرے کو مضبوطی سے پکڑ رکھا تھا اور وہ خالی اور نیلے تھے۔'' لارا اپنی طویل غیر موجودگی کے بعد آئرس کو شفاف نظر آتی ہے، ''جیسے اس کی جلد کی اندرونی سطح سے روشنی کی چھوٹی چھوٹی تیز لکیریں سوئیوں کی مدد سے نکالی جا رہی ہوں، جیسے اُس کے جسم سے گرمی دانوں کی طرح روشنی کے کانٹے سے پھوٹ رہے ہوں، جیسے کوئی ببول سورج کی طرف مُنھ کر کے کھڑا ہو۔''

کینیڈا کا انگریزی زبان حصہ دو ممتاز اور وسیع الذہن مصنّفین سے مشرف ہے۔ ایک ایٹ ووڈ اور ایک ایلس منرو۔ ان دو میں سے منرو کم خلاق اور چُست ذہن ہیں اور وسیع و عریض تعمیرات میں کم ہاتھ ڈالتی ہیں مگر ان کے ہاں ایسا تاثر ملتا ہے کہ وہ اپنی تخلیقات میں زیادہ بھرپور طریقے سے ملوث ہیں اور چیخوف کی طرح اپنے کرداروں کے غیر متوقع ارتقاء کے لیے اپنے ذہن کو زیادہ کشادہ رکھتی ہیں۔ ''اندھا قاتل'' کے کچھ کردار، جیسے جنگ کی یادوں سے بھر کر واپس آنے والا شخص اور اس کی اُداسی سے منتظر مُرجھاتی ہوئی بیوی کے ہاں اسٹور روم کی سی گرد کا سا احساس ہے۔ یہ کردار جیسا کہ ای ایم فارسٹر نے ڈکنز کے کرداروں کے بارے میں کہا تھا، مصنّف کی اپنی توانائی سے توانا نظر آتے ہیں، اور ''وہ اسی کی زندگی کرائے پر حاصل کر کے ایسا ظاہر کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ وہ اپنی زندگیاں جی رہے ہیں۔'' دو گریفن بہنیں مطلق ولن ہیں جو ڈکنز کے کسی میلوڈراما سے ابھی ابھی نکلی دکھائی دیتی ہیں۔ پھر ناول کے اندر موجود شان دار ناول کے بہت سے چھوٹے چھوٹے

پہلو مجھے پریشان کرتے رہے۔اس کے بارے میں یہ بتایا گیا کہ یہ انیس سوسینتالیس میں نیویارک سٹی میں شائع ہوا تھااوراس کے بس تھوڑی بہت ہی تعریف ہوئی تھی لیکن اس کے باوجوداگرچہ اب آپ کو اس پریقین کرنا مشکل ہوگا، اس وقت تک فروخت کے لیے شائع کیے جانے والے کسی بھی ناول میں چاہے وہ ارسکن کا ڈویل کا ہو، یا سٹائن بیک کا یا جیمز ایم کین کا یا پھر ایڈ منڈ ولسن کی سوانحِ عمری ''میموارز آف ہکاٹے کاونٹی'' ہوجس پرسرکاری طور پر پابندی لگادی گئی، وہ چارحرفی الفاظ موجود نہیں تھے جولاراچیز کے مفروضہ ''اندھے قاتل'' میں آزادانہ طریقے سے استعمال کیے گئے ہیں۔مجامعت کے لیے استعمال ہونے والا لفظ ''نوکی'' یاٹٹس ''Tits'' اورایس ''Ass'' جیسے الفاظ تو شاید چل جاتے اورانیس سواکیاون تک سیلنجر کی ''داکیچران دارائی'' میں ایک دیوار پرگرافیٹی کی شکل میں '' فک یو'' لکھا نظر آتا ہے لیکن اُنیس سواڑتالیس میں نارمن میلر کو اپنے ناول ''دی نیکڈ اینڈ دی ڈیڈ'' میں لفظ فگ ''Fug'' پرگزارا کرنا پڑا تھا۔وہ فحش اظہار جواب معمول کا حصہ نظر آتے ہیں ان دنوں اشاعتی صورت میں تنازعے کی حدتک گرم سمجھے جاتے تھے۔اس کے علاوہ یہ مختصر ناول تبھی چمکتا نظر آتا ہے اگر اسے کاٹ کرایٹ ووڈ کے وسیع تر بیانیے کا حصہ بنادیا جائے لیکن میں اس بات پر یقین نہیں کروں گا کہ یہ ناول بہ ذاتِ خود کسی گروہ کی جانب سے سلویا پلاتھ جیسی شدت کی حامل مدح حاصل کرپاتا جیسا کہ ہمیں بتایا گیا کہ اس ناول نے حاصل کرلی تھی۔اس ناول کے فقرے ''سارے خدا گوشت خور ہوتے ہیں ازلاراچیز'' ایک ڈونٹ شاپ میں خواتین کی لویٹری میں لکھے نظر آتے ہیں اور آئرس جب بھی لارا کی قبر پر جاتی ہے اسے وہاں پہلے سے پڑے پھول ہٹانے پڑتے ہیں۔

ایٹ ووڈ کو عام طور پر ایک تانیثی مصنّفہ کہا جاتا ہے اور جب تک وہ اپنے لیے خاتون ہیروئن پسند کرتی ہیں اور اپنی خاتون کرداروں کو سماجی طور پرڈس ایڈوانٹیج کا حامل دکھاتی ہیں تب تک اسے درست مانا بھی جاسکتا ہے لیکن ان کا نقطۂ نظر یک طرفہ یا کسی نظریے سے کچلا ہوا ہرگز نہیں۔ان کی تمنا ہوتی ہے کہ وہ صنفوں میں بٹی انسانیت کو پورا پورا دیکھ سکیں۔دی ہینڈ میڈز ٹیل جو طالبان جیسی مردانہ آمریت کی ایک تصویر ہے، ہیروئن پرذاتی طور پر ظلم کرنے والے کمانڈر کے لیے ہم دردی پیدا کرنے میں کام یاب رہتی ہے۔سنکلیئر لوئس کے ناول ''بیبٹ'' کی بعد میں آنے والی کسی بنیاد پرستانہ شکل کی طرح اس کمانڈر کی طبیعت میں ایک ایسا پہلو بھی ہے جیسے اسے کوئی اُداس قسم کا پچھتاوا ہواور وہ کسی دباؤ میں ہواور کبھی کبھی وہ ''بے اعتماد اور شرمیلا'' بھی لگتا ہو''جیسا کہ مرد لگتے بھی ہیں'' ہینڈ

میڈ یہ کہنے کی گنجائش بھی چھوڑتی ہے کہ ''میرے خیال میں وہ کوئی راکھشس تو نہیں۔'' لیکن ناول ''اندھا قاتل'' کے مرد اچھے خاصے راکھشس ہیں۔ آئرس کے والد جنگ سے واپس آتے ہیں تو اپنی انسانیت کھو چکے ہوتے ہیں۔

''وہ اپنی وردی پہنے ہوئے ہیں۔ ان کی میڈل ایسے سوراخ لگتے ہیں جو ان کے لباس میں کیے گئے ہوں اور جن کے اندر سے ان کے حقیقی دھاتی جسم کی ہلکے رنگ کی چمک دکھائی دیتی ہو۔۔۔ میرے والد کی اپنی دائیں آنکھ پر ایک سیاہ پیچ بندھا تھا۔ ان کی بائیں آنکھ دھمکی آمیز انداز میں گھورتی تھی۔ اس سیاہ پیچ کے نیچے زخمی گوشت کا ایک جال ہے، جو ابھی ظاہر نہیں ہوا۔ یہ ان کی کھوئی ہوئی آنکھ کی جگہ بنی ہوئی مکڑی ہے۔''

آئرس کا اگلا محافظ، اس کا شوہر، اور بھی خراب حال ہے۔ وہ اتنا سرد مہر اور غلبہ پسند ہے، سیاسی معاملات میں غور وفکر کرنے والا ایسا فاشسٹ ہے، اپنے جنسی رویوں میں اتنا سفاک ہے، کسی بھی پُرکشش پہلو سے اس قدر محروم ہے کہ آئرس کو اپنی یادداشتوں میں کہنا پڑتا ہے کہ ''میں رچرڈ تک کبھی بھرپور انداز میں کوئی بات پہنچانے میں ناکام ہی رہی۔ وہ کارڈ بورڈ سے کٹا ہوا ٹکڑا ہی رہا۔'' خود آئرس بہ ظاہر اس کے مقابل ہمیشہ جنسی طور پر ٹھنڈی ہی رہی اور جب وہ ایک کے بعد دوسری رات ''کھانے سے پہلے ایک دو شراب کے گلاس یا پھر تین'' شیئر کرتے تھے تو اس کی باتوں میں آئرس نے کبھی دلچسپی نہیں لی۔ آئرس کی یہ لاتعلقی ایک قسم کی دعوت ہے کہ اس سے بُرا سلوک کیا جائے لیکن ناول کے اندر موجود ناول کا بے نام ان گھڑ قسم کا ہیرو بھی، جو زائکرون سیارے کا بھگوڑا تاریخ نویس بھی ہے، محبّت کیے جانے کے قابل ہونے کی حیثیت سے اُبھرنے میں ناکام رہتا ہے، اگرچہ ہیروئن اس سے محبّت کرتی ہے۔ وہ اجنبی محسوس ہوتا ہے، جیسے کہ وہ اُن ایجاد کردہ حملہ آوروں یعنی زینور کے ننگے سینے والے چھپکلی نما آدمیوں کا تھوڑا سا زیادہ زندہ نمونہ ہو جو خلا سے اُترے ہیں، اور جو بے انتہا ذہین مگر بے انتہا سفاک ہیں ''اور جن کے اعضائے رئیسہ پر مگرمچھ جیسی کھال ہے لیکن اس کے ساتھ ہی انھیں نقصان بھی پہنچایا جا سکتا ہے۔'' صنفی تقسیم کے دوسری جانب آ ءآ ء کی ناشپاتی نما عورتیں ہیں جو خوابوں سے نکلی لذیذ اور فرماں بردار لڑکیاں ہیں جو درختوں پر اُگتی ہیں اور جن کے نا ہونے کا اعلان ان کے سروں پر مکھیوں کے منڈلانے سے ہوتا ہے۔ جب اس کا شہزادجیسا نقاب اترتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ مریخ سے آیا ہوا ایک مرد ہے، روکھا، گستاخ، ناشکرا، لاتعلق۔ لیجیے یہ عاشقوں کا ایک معمول کا مکالمہ ہے:

''میں تمہارے بارے میں پریشان رہتی ہوں، وہ کہتی ہے۔ مجھے اس بارے میں خواب دکھائی دیتے ہیں۔ میں ہر وقت پریشان رہتی ہوں۔''

''مت پریشان ہوا کرو پیاری، وہ کہتا ہے۔ تم دُبلی ہو جاؤ گی اور پھر تمہارے پیارے پستان اور کولہے ضائع ہو کر رہ جائیں گے۔ پھر تم کسی کے کام کی نہیں رہ جاؤ گی۔''

''وہ اپنا ہاتھ اپنے رُخسار پر رکھتی ہے جیسے اُس نے اسے تھپّڑ مارا ہو۔ میری خواہش تھی کہ کاش تم اس طرح کی باتیں نہ کرتے۔''

''میں جانتا ہوں تمہاری خواہش، وہ کہتا ہے۔ تمہارے جیسے کوٹ پہننے والی لڑکیوں کی ایسی خواہشیں ہوتی ہی ہیں۔''

تو جناب اس کا کوئی حامی یہ کہہ سکتا ہے کہ بھئی وہ تو ہے ہی ایک تُندخو شخص اور اسے اپنی یعنی ایک بھگوڑے کی غربت اور آئرس کی جنسی آزادہ روی سے شرم محسوس ہوتی ہے لیکن اگر ہم اس مرد کی کشش، اس کی قدر کا وہ احساس آپ تک پہنچا سکتے جو ہیروئن کے دل میں ہے تو یہ ناول جتنا گداز کر دینے والا ہو سکتا تھا اتنا نہ ہوتا۔ ان دونوں کی بس ایک ہی تصویر اکٹھے ہے جو انھوں نے ایک پکنک کے دوران لی تھی اور وہ اس پر غور وفکر کرتے ہوئے دعویٰ کرتی ہے کہ ''یہ تصویر خوشی کی ہے، کہانی خوشی کی نہیں۔ خوشی تو ایک باغ ہوتا ہے جس کی دیواریں شیشے کی ہوتی ہیں۔ اس کے اندر جانے یا وہاں سے باہر آنے کا کوئی راستہ نہیں ہوتا۔'' قاری بھی شیشے کی اس دیوار کے پار نہیں جا پاتا اور شاید ایٹ ووڈ کے پیغام کے لیے بھی یہی مناسب رہا ہو۔ پیغام یہ کہ ہمارے لیے اس کائنات کی نیت ٹھیک نہیں۔ محبّت اور انصاف دونوں اندھے بُت ہیں۔ خدا اتنا ہی ہے۔ ''یہ نقصان اور پچھتاوا اور بے چارگی ہے جو کہانی کو اس کے مُڑے تُڑے راستے پر آگے بڑھاتی ہے۔'' ناول ہمیں اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور پھر اپنی یہ گرفت نرم کرتا ہے اور ہمیں اس احساس کے ساتھ چھوڑ جاتا ہے جیسے ہم راستہ بھول گئے ہوں۔ ساری کہانی میں محبّت کی رسد ناکافی نظر آتی ہے اور جب محبّت کہیں نظر بھی آتی ہے تو عام طور پر اس جگہ کے بجائے کسی اور جگہ پر ملتی ہے جہاں اسے ہونا چاہیے ہوتا ہے۔ ہمارے سروں کے اوپر اور ہمارے پیروں کے نیچے کائنات ایک خلا ہے۔ اپنی چھوٹی چھوٹی ضروریات کی بے چارگی میں ہم بھی خداؤں کی طرح گوشت خور اور اندھے ہیں۔

OOO

خادماؤں کا تھرلر

میچیکو کاکوتانی / سیّد کاشف رضا

مارگریٹ ایٹ ووڈ کے ناول ''دی ٹیسٹامنٹس'' پر تبصرہ

تین ستمبر، دو ہزار اُنیس، نیویارک ٹائمز

ناول ''دی ہینڈ میڈز ٹیل'' میں سب سے لرزہ خیز اور بروقت جملے اس کے آغاز کے قریب آتے ہیں۔ آفریڈ اور اس کی شاپنگ کی ساتھی اوف گلین دیوار کے پاس سے گزر رہی ہوتی ہیں، اور یہ دیوار ایک مشہور جگہ ہے جو اس سے پہلے مشہور یونی ورسٹی آف کیمبرج، میسا چوسٹس کی ملکیت ہوتی تھی اور اب جیلیئڈ کے حکمران اسے سزائے موت پانے والے غداروں کی لاشوں کی نمائش کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ آفریڈ جب دیوار پر لٹکی چھ نئی لاشوں کو دیکھتی ہے تو وہ اپنی وارڈن اور ٹیچر آنٹی لڈیا کے حواس باختہ کر دینے والے الفاظ یاد کرتی ہے۔ اس نے کہا تھا کہ:

''عمومی وہ ہوتا ہے جس کے آپ عادی ہو جائیں۔ فی الوقت یہ سب آپ کو عمومی نہیں لگ رہا لیکن ایک وقت کے بعد ایسا لگنے لگے گا یہ سب عمومی ہو جائے گا۔''

کچھ بھی فوری طور پر تبدیل نہیں ہوتا، آفریڈ نوٹ کرتی ہے: ''اگر کوئی باتھ ٹب آہستہ آہستہ گرم کیا جا رہا ہو تو آپ کچھ جاننے سے پہلے ہی اس میں جل کر مر سکتے ہیں۔'' ریاست ہائے متحدہ امریکا کس طرح ایک مطلق العنان ریاست میں تبدیل ہوگئی، ایک ایسی جگہ میں جہاں خواتین سے ''دو ٹانگوں والی کوکھ'' کی حیثیت سے رویہ اپنایا جانے لگا۔ جہاں غیر سفید شہری اور ایمان نہ لانے والے کا، یعنی یہودی، کیتھولک، کویکر، بیپٹسٹ، ہر وہ شخص جو جیلیئڈ کی بنیاد پرستانہ انتہا پسندی کو گلے نہیں لگاتا، ایک بار پھر انتظام کیا جاتا ہے، اسے جلاوطن کیا جاتا ہے یا اسے غائب کر دیا جاتا ہے۔ جہاں کی

قیادت جان بوجھ کر صنف، نسل اور طبقے کو ملک کو منقسم کرنے کے لیے استعمال کرتی ہے۔ آفریڈ کو یاد آتا ہے کہ یہ سب اس وقت سے پہلے ہی شروع ہو چکا تھا جب خود اس جیسے عام افراد نے اس پر توجہ دینی شروع کی تھی۔ ''ہم پہلے ہی کی طرح نظر انداز کر کر کے جیتے رہے۔ نظر انداز کر دینا جہالت کے برابر نہیں۔ نظر انداز کرنے کے لیے آپ کو خود محنت کرنا پڑتی ہے۔''

اب ''ہینڈ میڈز ٹیل'' کے مطالعے پر مجبور کر دینے والے سیکوئل ''دی ٹیسٹامنٹس'' میں، جس میں پہلے ناول کے پندرہ سال بعد کا قصہ مذکور ہے، آفریڈ بس ایک مختصر سے وقت کے لیے ظاہر ہوتی ہے جس میں وہ بس تین جملے ہی بولتی ہے لیکن وہ جیلیئڈ میں ایک اساطیری حیثیت اختیار کر چکی ہے جہاں اسے ایک دہشت گرد اور ریاست کی دشمن قرار دیا جا چکا ہے۔ رژیم اس کی زندگی ختم کرنے کے لیے دو کوششیں کر چکی ہے اور اس نے آفریڈ کی بیٹی بے بی نکول کو، سرحد پار کینیڈا اسمگل کر کے اسے پوسٹر گرل شہید کا رتبہ دے دیا ہے۔

''دی ٹیسٹامنٹس'' میں بنیادی کہانی جیلیئڈ کے اندر ایک مخبر سے متعلق ایک قسم کا جاسوسی تھرلر ہے۔ یہ مخبر مے ڈے مزاحمت کے ساتھ مل کر بدی کی سرکار کا تختہ الٹنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس کا یہ منصوبہ ایک سوچا سمجھا منصوبہ جو ڈکنز کے ناولوں میں ملتا تھا جہاں اتفاقات فلسفیانہ اہمیت کے ساتھ گونجتے نظر آتے ہیں، اور پھر ایٹ ووڈ کا ایک قصہ گو کے طور پر بھروسہ ایک تیز رفتار بیانیے کو یقینی بناتا ہے جس میں آپ ڈوب جائیں اور اتنا ہی آپ کو آگے دھکیلتا ہے جتنی اس میں میلوڈرامائیت ہے۔

یہ کہانی تین بیانیوں کی صورت کھلتی ہے اور یہ تینوں بیانیے ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ آگے بڑھتے ہیں۔ ایک بیانیہ نکول کا ہے جو اب سولہ سال کی لڑکی ہے اور کینیڈا میں ایک اور نام کے ساتھ زندگی گزار رہی ہے۔ ایک بیانیہ اگنیس جمائما کا ہے جو آفریڈ کی بڑی بیٹی ہے، اور جو ٹی وی سیریز میں ہنا کے نام سے متعارف ہوئی تھی اور جو پانچ سال کی عمر میں آفریڈ سے چھین لی گئی تھی جب آفریڈ اور اس کا شوہر لوک، کینیڈا فرار ہونے کی کوشش کر رہے تھے۔ ہنا نے تب سے اب تک جیلیئڈ میں اپنے سوتیلے والدین کے ہاں پرورش پائی ہے۔ ایک بیانیہ آنٹی لڈیا کا ہے جو ایک منتقم مزاج تسلّط پسند ہے اور جس نے جیلیئڈ کی خادماؤں یعنی ہینڈ میڈز پر ڈریکولائی قوانین اپنے انتقامی جذبے کے ساتھ نافذ کیے ہیں۔

ہینڈ میڈز ٹیل کی ٹی وی سیریز میں آنٹی لڈیا کو کارٹون کی طرح کا ولن بنانے کی عجیب سی

کوشش کی گئی ہے اور اس کی پچھلی کہانی گھڑ کر یہ جتلانے کی کوشش کی گئی ہے کہ اس کی اپنی ذاتی زندگی میں تنہائی اور شرمندگی نے اس کے ہاں سفاکی کو جنم دیا ہے۔ ناول "دی ٹیسٹامنٹس" میں ایٹ ووڈ لڈیا کے پیچیدہ مزاج کا زیادہ باوثوق کیس پیش کرتی ہیں اور وہ یہ کہ ایٹ ووڈ نے آفریڈ، آفریڈ کی بیٹیوں اور اپنے پچھلے کئی ناولوں مثلاً "سرفیسنگ" اور "کیٹ س آئی" کے کرداروں کی طرح آفریڈ کو بھی جان بچا پانے والی ایک شخصیت کے روپ میں پیش کیا ہے جس نے موت یا مزید نقصان سے بچنے کے لیے ہر وہ کچھ کیا جو اس نے ضروری سمجھا۔ جیلیئڈ کے ابتدائی دنوں میں خود کو بچانے کے لیے لڈیا رژیم کے ساتھ تعاون کرنے والی یا کولیبوریٹر بن جاتی ہے اور سفاکانہ قسم کی سیاست کھیل کر قیادت میں خود کو اوپر لے آتی ہے۔ مے ڈے مزاحمت کی سازش میں اگر وہ خود بھی ملوث ہوتی ہے تو اس کی وجہ اس مملکتِ خداوندی میں بدعنوانی اور منافقت سے اس کی بددلی کے ساتھ ساتھ اس کی وہ ہولناک رقابت بھی ہے جو اسے اسی سرکار کے اشرافیہ کے اندر اپنے مسابقت کرنے والوں سے ہے۔

پچھلے ناول پر بنی ٹی وی سیریز اور ایٹ ووڈ کے تیز رفتار دوسرے ناول کے درمیان بہت سے اختلافات میں سے ایک نمایاں فرق یہی ہے۔ تماشا پسند بروس ملر کی رہ نمائی میں ٹی وی سیریز نے پہلے سیزن میں تو ناول کو پردۂ اسکرین کے لیے ترجمہ کرنے کے سلسلے میں شان دار کام کیا لیکن دوسرے اور تیسرے سیزن کے لیے نئی کہانیاں گھڑنے کے دوران شو کے مصنّفین نے آفریڈ کے کردار کو، جسے انتہائی لائق الزبتھ موس نے ادا کیا، مصائب کی ایک تھکا دینے والی قطار میں ڈال دیا جس میں اس نے کئی مرتبہ فرار کی ناکام کوششیں کیں، واقعات کو دُہرایا، سیرینا اور آنٹی لڈیا کے ساتھ سوپ آپیرا جیسے ٹاکرے کیے اور متعدد مرتبہ ایسی مبالغہ آمیز صورت حال میں دکھائی دی جس میں فالتو قسم کی ہیرو پنتی کی بہت گنجائش نکلتی تھی۔

جیلیئڈ رژیم کی بداعمالیوں کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کی خاطر ٹی وی سیریز کے مصنّفین اپنی کہانی میں ہولناک تفصیلات میں زیادہ سے زیادہ اضافہ کیے گئے اور اس کہانی میں سادیت پسندانہ ٹارچر کی لمبی لمبی تفاصیل دکھائی گئیں جو خادماؤں پر کیا جاتا تھا۔ ناول میں جنسی زیادتی کو عموم بنا دینے کا تو بیان ہے مگر ٹی وی سیریز میں ہمیں انگلیاں قطع کرتے، مفلوج کر دینے والے پستول کے حملے، آنکھ کا ڈھیلا باہر نکالتے، گرم چولھوں پر ہاتھ تپاتے، عورتوں کے منھ بند کرنے کے لیے نالیں اور دھاتی رنگ استعمال کرتے ہوئے بھی دکھایا گیا ہے۔ ایسی ہولناک چیزیں کسی تانیثی تمثیل کے بجائے عورتوں سے

نفرت پر مبنی ان خوف ناک فحش فلموں میں پائی جاتی ہیں جو آفریڈ کی ایکٹوسٹ ماں جلا دینا چاہتی تھی۔

''دی ہینڈ میڈز ٹیل'' اور ''دی ٹیسٹامنٹس'' دونوں ناولوں میں ایٹ ووڈ نے عقل مندی یہ کی ہے کہ وہ جیلئیڈ کی رژیم کی نحوست پر توجہ کم رکھتی ہیں۔ اگرچہ یہاں ایک ہول ناک اور مؤثر سیکوئنس میں یہ بھی بتایا گیا ہے کہ یہ رژیم اپنے مقاصد کے لیے ابتدائی کارکن جیتنے کے لیے جذبات کے استحصال سے کیسے کام لیتی ہے۔ ایٹ ووڈ اپنی توجہ اس بات پر زیادہ مرکوز رکھتی ہیں کہ ایسی سنگین صورتِ حال میں مختلف کرداروں کا انفرادی ردِعمل کیسے مختلف ہوتا ہے اور اس ردِعمل پر ان کے رویے اور ماضی کے تجربات کیسے اثر انداز ہوتے ہیں۔

ایٹ ووڈ جانتی ہیں کہ جیلئیڈ سرکار کے فاشسٹ جرائم اپنی گواہی آپ ہیں اور ان پر مزید اصرار کی ضرورت نہیں، جیسے ان جرائم کی ہمارے اپنے زمانے سے مطابقت کو بھی نمایاں کر کے دکھانے کی ضرورت نہیں۔ ''ہینڈ میڈز ٹیل'' کے بہت سے امریکی قاری اور ناظرین پہلے ہی جیلئیڈ کی کہانی میں بہت گہرے اتر چکے ہیں کیوں کہ ہم اس ناول کی خادماؤں کی ان اُمیدوں کے ساتھ خود کو جڑا ہوا پاتے ہیں کہ ڈراونا خواب ختم ہو جائے گا اور ریاست ہائے متحدہ، اپنی جمہوری روایات اور آئینی ضمانتوں کے ساتھ، پھر سے پُرانی شکل میں بحال ہو جائے گی۔ ہم اس اُمید کے ساتھ اس لیے خود کو جُڑا ہوا پاتے ہیں کیوں کہ ایٹ ووڈ کے ناول میں پیش آنے والے واقعات، جو کچھ عرصہ پہلے ایسا لگتے تھے کہ کسی دور دراز ماضی اور زمین کے کسی دور دراز حصے میں ہی پیش آسکتے ہیں، اب خوف ناک حد تک حقیقی محسوس ہوتے ہیں۔ کیونکہ سن دو ہزار اُنیس میں ٹیلے وژن پر چلنے والی خبریں تارکِ وطن والدین کے ہاتھوں سے چھینے جانے والے بچوں کی تصویروں سے بھری ہوتی ہیں، کیونکہ ایک صدر خوف اور نفرت کے بیج بونے کے لیے نسل پرستانہ زبان استعمال کرتا ہے، کیوں کہ بڑھتی ہوئی موسمیاتی تبدیلی کی وجہ سے ہمارے دیکھتے ہی دیکھتے کرۂ ارض پر زندگی میں مشکلات پیش آنے لگی ہیں۔

اسی سے اس بات کی بھی وضاحت ہوتی ہے کہ ''دا ہینڈ میڈز ٹیل'' میں ہول ناک لگنے والے مناظر وہی ہیں جن میں آفریڈ پُرانی یادیں تازہ کرتے ہوئے امریکا میں اپنی ماضی کی اُس زندگی کو یاد کرتی ہے جب وہ اور ان کے دوست خود کو دیے جانے والے حقوق اور آزادیوں کو معمول کا حصہ سمجھتے تھے اور جب لوگ ایک دوسرے کو یقین دلاتے پھرتے تھے کہ نئی حکومت، اسلامی دہشت گردی کے نام پر ان کا تحفظ کرنے کے لیے، جو بھی ایمرجنسی اقدامات اٹھائے گی وہ عارضی ہوں گے اور معاملات

جلد معمول کی جانب واپس آجائیں گے۔

پائیدار قدر و قیمت کے حامل ڈسٹوپیئن ناول بہ یک وقت ماضی اور مستقبل کی جانب دیکھتے ہیں۔ آرویل کا ''نائنٹین ایٹی فور'' ایک زمانے میں اسٹالن کے زیرِ اقتدار سوویت یونین پر ایک چیر پھاڑ دینے والا طنز سمجھا جاتا تھا۔ اس ناول میں موجود سرکار کبھی تاریخ کو پھر سے لکھتی، کبھی شخصیت پرستی کے عقیدے کو فروغ دیتی اور کبھی تشدد اور پروپیگنڈہ کرتی دکھائی دیتی ہے۔ ناول میں مطلق العنانیت کی سمجھ داری سے جسمانی چیر پھاڑ دکھائی گئی ہے جس میں اس بات کی پیش بینی نظر آتی ہے کہ مستقبل میں سرکاریں عوام کی کیسے نگرانی کیا کریں گی اور پوتن کے کریملن اور ٹرمپ کے وائٹ ہاؤس سے روزانہ جھوٹ کا ایک فوراہ اُبلا کرے گا تا کہ وہ اپنی من مرضی کے مطابق حقیقت کو نیا رُخ دے سکیں۔ آلڈس ہکسلے کے ناول ''بریو نیو ورلڈ'' میں انیس سو تیس کی دہائی میں انفرادی آزادیوں کو اشتراکیت اور ایک ہی فیکٹری میں ڈھلے ڈھلائے سرمایہ داری نظام سے متعلق لاحق خطرات میں مصنّف کی تشویش کی عکاسی موجود تھی اور اس ناول میں ٹیکنالوجی سے چلنے والے ایک ایسے مستقبل کی پیش بینی بھی شامل تھی جس میں لوگوں کو مختلف مشغولیات اور تفریح کی منشیات فراہم کر کے انھیں اصل معاملات سے نظریں ہٹانے پر مجبور کیا جاتا ہے۔

ایٹ ووڈ نے ''دا ہینڈ میڈز ٹیل'' کا آغاز آرویل ہی کے سال اُنیس سو چوراسی میں کیا تھا۔ انھوں نے فیصلہ کیا کہ وہ اپنے ناول میں ایسا کچھ شامل نہیں کریں گی جو دنیا میں کہیں نہ کہیں تاریخ میں کبھی نہ کبھی ''پہلے ہی واقع ہو نہ چکا ہو'' اور ایسی کسی ٹیکنالوجی کا ذکر بھی نہیں کریں گی جو ''پہلے ہی سے دستیاب نہ ہو۔'' انھوں نے سن ستر کی دہائی میں اور سن اسی کے اوائل میں جو رجحانات دیکھے، جیسے امریکا میں بنیاد پرستی کی بڑھتی ہوئی تحریک، اس کے نتائج کو انھوں نے مستقبل پر منطبق کر دیا۔ انھوں نے تصور کیا کہ ''سترھویں صدی کے پیوریٹن نیو انگلینڈ کی ہٹ چھٹ مذہب پسند سرکار، جس کا خواتین کے خلاف تعصّب بہت واضح تھا'' سماجی افراتفری کے ایک نئے عہد میں پھر سے اپنا آپ منوانے چلی ہے۔ انھوں نے تاریخی مظالم مثلاً نازیوں کے لیبنز بورن پروگرام اور شمالی کوریا اور سعودی عرب جیسے ملکوں میں عوامی مقامات پر سزائے موت دیئے جانے کی تفاصیل سے استفادہ کیا تا کہ جیلئیڈ سرکار کی بدخصلت مشینری کی عکاسی کی جا سکے۔

ایٹ ووڈ کی تخلیق جیلئیڈ ان کے ناول ''اورکس اینڈ کریک'' اور ''دا ایئر آف دا فلڈ'' میں

مستقبلیاتی ویران نگر یا ویسٹ لینڈ کی تخلیق کی طرح، جوان ناولوں میں پس منظر کی حیثیت رکھتی ہے، ایٹ ووڈ کے ڈسٹوپئین ادب اور متعلّقہ اصنافِ ادب کے وسیع مطالعے کے باعث ممتاز تھی۔ اس مطالعے نے ان ناولوں کو ایک مابعد جدیدی قسم کی دبازت اور چمک دمک عطا کی۔ ''دائیسٹامنٹس'' میں نکول اور ایگنس کی کہانیاں بھی وکٹوریائی ادب سے ایٹ ووڈ کی بہ سہولت شناسائی کی غماز ہیں اور یہ ادب انھوں نے سن ساٹھ کی دہائی میں ہارورڈ میں گریجویٹ اسکول کے دوران پڑھا تھا۔

ان بہنوں کی جانب سے اپنے خاندان کی جڑیں دریافت کرنے کی تڑپ، مثال کے طور پر انیسویں صدی کے ادب میں بہت سے یتیموں کی جدوجہد کی عکاسی کرتی ہیں جیسے ڈکنز کے کردار پپ اور آلیور ٹوئسٹ۔ جس طرح ''داہینڈ میڈز ٹیل'' میں آفریڈ نے اپنی انقلابی فیمنسٹ ماں کی توقعات سے معاملہ کرنے کی کوشش کی، ''ڈائیسٹامنٹس'' میں بھی نکول اور ایگنس اپنی ذاتی شناخت کی تلاش کے معاملے کو اپنی حقیقی ماں کی شناخت کے سوالات سے جڑا ہوا پاتی ہیں۔

نکول کو یہ جان کر صدمہ پہنچتا ہے کہ وہ استعمال شدہ کپڑوں کے اسٹور کے مالکان کی بیٹی ڈیزی کی حیثیت سے کینیڈا میں جو زندگی گزارتی رہی ہے وہ ایک ''جعل سازی'' ہے۔ ایگنس کو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ جیلیئڈ سے متعلق جن ایقانات کے ساتھ بڑی ہوئی ہے ان میں سے زیادہ تر جھوٹ تھے۔ اسے اندازہ ہوتا ہے کہ سرکار کے بدعنوان رہنما آرویل کے کردار بگ برادر کی طرح بائبل کو ازسرِ نو تحریر کرنے کی کوشش کرتے رہے ہیں تاکہ اپنے آمرانہ اقتدار کو حق بہ جانب قرار دیا جا سکے۔

اگر ایگنس ''دائیسٹامنٹس'' کے ابتدائی حصوں میں جان بوجھ کر بڑی معصوم نظر آتی ہے تو ایٹ ووڈ وہاں یہ باور کرانے کی کوشش کرتی ہیں کہ ایگنس نے اپنی شروعات ایک معمولی لڑکی کی حیثیت سے کی تھی۔ انھی معنی میں معمولی جن معنوں میں ''داہینڈ میڈز ٹیل'' میں آفریڈ کو ایک معمولی عورت دکھایا گیا ہے۔ ایک پھرتیلی، بارسوخ نوجوان عورت جو ابتدائی طور پر سیاست یا عظیم تر دنیا کے بجائے روزمرہ زندگی کے معاملات کے بارے میں زیادہ پریشان ہے۔ ایٹ ووڈ کی آفریڈ اپنی دوست موائرا کی طرح باغی نہیں تھی نہ ہی وہ اپنی ماں کی طرح نظریاتی تھی۔ درحقیقت اسے اس بات پر اصرار تھا کہ وہ اپنی فیمنسٹ ماں کے خیالات کا ''عکس'' نہیں بننا چاہتی اور اپنی ماں کی زندگی کو حق بہ جانب قرار دلوانے کے لیے اپنی زندگی کو استعمال نہیں کر سکتی۔

شاید اس لیے کہ کچھ مداحوں نے یہ شکایت کی تھی کہ ایٹ ووڈ کی آفریڈ بہت منفعل یا

غیر فعال ہے اس لیے ٹی وی سریز کے مصنّفین دوسرے اور تیسرے سیزن میں اسے ایک سخت مزاج اور کبھی کبھار تو سفاک، جنگ جو ملکہ کے روپ میں تبدیل کرتے رہے ہیں جو اپنے مقاصد کو آگے بڑھتا دیکھ کر اپنے اخلاق بھی قربان کرنے پر آمادہ رہتی ہے، جو مزاحمت کی ایک پکی رکن ہے اور جس کی جد و جہد اپنی بیٹی کو بازیاب کرنے سے بڑھتی ہوئی درجنوں بچوں کو بچا کر کینیڈا منتقل کرنے کی کوشش تک ارتقا پا چکی ہے۔

لیکن اگرچہ یوں آفریڈ ایک زیادہ ڈرامائی ہیروئن بن جاتی ہے جو ٹی وی سیریز کے مختلف سیزن کے دوران ارتقا پذیر اور تبدیل بھی ہو سکتی ہے لیکن یہ یاد کرنا بہتر ہو گا کہ ایٹ ووڈ کے ناول میں آفریڈ کے معمولی پن ہی کی وجہ سے قارئین کو فوری طور پر یہ سمجھ میں آ سکا تھا کہ جیلیئڈ کی مطلق العنان سرکار نے عام لوگوں کی زندگیوں کو کس طرح متاثر کیا تھا۔ یہ بات ''دائیسٹا منٹس'' میں ایگنس کی رُوداد سے متعلق بھی درست ہے جس میں جیلیئڈ کے جہنّم کا پردہ کم چاک کیا گیا ہے اور یہ رُوداد ایگنس کے خاندان کی زندگی اور اس کی تعلیم کے بارے میں ہمیں زیادہ بتاتی ہے اور پھر ان غیر متوقع واقعات کا ذکر کرتی ہے جو اسے اس سرکار کی تقدیر کا فیصلہ کرنے میں ایک اہم کردار ادا کرنے کی جانب لے جاتے ہیں۔

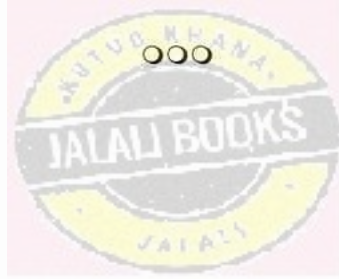
دو ہزار سترہ میں اپنے ایک مضمون میں ایٹ ووڈ نے آفریڈ کی کہانی ''گواہوں کے ادب'' کی روایت کی طرح لکھنے کا تجربہ بیان کیا تھا۔ وہ ان رُودادوں کی جانب نشان دہی کر رہی تھیں جو تاریخ کی بڑی بڑی تباہیوں کے گواہ افراد نے اپنے پیچھے چھوڑیں اور جن میں ان کے تجربات کا چشم دید احوال درج تھا۔ اس صنفِ ادب میں این فرینک کی ڈائری، پرائمو لیوائی کی تحریریں اور نوبیل انعام یافتہ مصنّفہ سویتلانا الیکسی وچ کی وہ زبانی تواریخ شامل ہیں جو انھوں نے روسیوں سے مفصّل انٹرویو کر کے حاصل کیں اور جن میں ان روسیوں نے دوسری عالمی جنگ، چرنوبل حادثے اور افغان جنگ کے دوران اپنی روزمرہ زندگی کو یاد کیا تھا۔ لگتا ہے کہ ایٹ ووڈ یہ سمجھانے کی کوشش کر رہی ہیں کہ عمل پر آمادگی اور حوصلے کے لیے کسی ایسی ہیروئن کی ضرورت نہیں پڑتی جس کے ہاں جون آف آرک کی سی بصیرت ہو یا اسے کسی کیٹنیس ایورڈین یا کسی الزبتھ سلینڈر کی طرح ننجا کا ہنر آتا ہو۔ استبداد کو مسترد کرنے کے اور بھی طریقے ہو سکتے ہیں جن میں مزاحمت میں شرکت یا تاریخی ریکارڈ میں سچ درج کرنے کو یقینی بنانے میں مدد دینا بھی شامل ہیں۔

ایٹ ووڈ مضمون میں لکھتی ہیں کہ اپنے تجربات کو تحریر یا ریکارڈ کرنے کا کام ہی ''اُمید کا

کام'' ہے۔سمندر میں پھینکی جانے والی بوتلوں میں رکھے ہوئے پیغامات کی طرح، گواہوں کی گواہیوں کو بھی کہیں نہ کہیں، کسی نہ کسی پر بھروسا ہوتا ہے کہ وہ ان کے الفاظ پڑھ لے گا، چاہے وہ جیلئیڈ کے فوں فاں والے اور غضِ بصر کے مریض دانش ور ہی کیوں نہ ہوں جو ''دا ہینڈ ا میڈ ز ٹیل'' اور ''دا ٹیسٹا منٹس'' دونوں کے طنز یہ اسلوب سے مملو، آخری ابواب تحریر کرتے ہیں۔

جیسے کہ ایٹ ووڈ بھی بلاشبہ جانتی ہیں جیلئیڈ کے لیے بائبل کی لغات متعدد تعریفوں میں سے ایک تعریف جو بیان کرتی ہیں وہ یہ ہے کہ جیلئیڈ ''شواہد کا پہاڑ'' ہے، اور آفریڈ، نکول، ایگنس اور ہاں لڈیا نے جو کچھ دیکھا ہے اب اس سب کی شہادت دے کر وہ اپنے پیچھے ایسی رُودادیں چھوڑے جا رہی ہیں جو ریاست جیلئیڈ کے سرکاری بیانیے کو چیلنج کریں گی اور ایسا کرنے کے سبب وہ سرکار کے اس عزم کے مقابل کھڑی ہو جاتی ہیں کہ وہ خواتین کی اپنی کہانیاں انھی کو سنا کر انھیں خاموش کرنے کی کوشش کرے گی۔

ooo

مچیکو کا کوتانی ایک کتاب ''سچ کی موت، ٹرمپ کے عہد میں دروغ گوئی پر نوٹس'' کی مصنفہ ہیں جو اگست دو ہزار اُنیس میں پیپر بیک پر شائع ہوئی ہے۔

ٹرمپ دور میں ''ہینڈ میڈز ٹیل'' کی اہمیت

مارگریٹ ایٹ ووڈ / سیّد کاشف رضا

دی نیویارک ٹائمز، ۱۰ مارچ ۲۰۱۷ء

۱۹۸۴ء کے موسم بہار میں، میں نے ایک ناول لکھنا شروع کیا جس کا ابتدائی نام ''خادمہ کی کہانی یا دی ہینڈ میڈز ٹیل'' نہیں تھا۔ میں نے اسے لمبوتری لکھائی میں زیادہ تر پہلے قانونی نوٹ پیڈ پر لکھنا شروع کیا اور اس کے بعد اپنی قریب قریب ناپڑھی جا سکنے والی لکھائی کو ایک جرمن کی بورڈ مینوئل ٹائپ رائٹر سے کاغذ پر منتقل کرنا شروع کیا جسے میں نے کرائے پر لیا تھا۔

اس کا کی بورڈ جرمن تھا کیوں کہ میں ان دنوں مغربی برلن میں رہ رہی تھی جس کے گرد دیوار برلن تب بھی موجود تھی۔ سوویت سلطنت تب تک اپنی جگہ پر مضبوطی سے جمی کھڑی تھی اور اگلے مزید پانچ برسوں تک لڑکھڑانے والی نہیں تھی۔ ہر اتوار کے روز مشرقی جرمنی کی فضائیہ گھن گرج کے ساتھ ہمیں یاد دلایا کرتی کہ وہ ہم سے کتنی قریب ہے۔ آہنی پردے کے پیچھے موجود بہت سے ملکوں، چیکوسلواکیہ اور مشرقی جرمنی میں، میرے اسفار کے دوران میں نے تھکن، اپنی جاسوسی کیے جانے کے احساس، خاموشی، موضوع کو یک لخت بدل دیئے جانے، معلومات ایک دوسرے تک پہنچانے کے عجیب وغریب طریقوں کا تجربہ کیا اور اس سب کا اثر اس پر بھی پڑا جو میں لکھ رہی تھی۔ عمارتیں جن کا مقصد تبدیل کر دیا گیا تھا، ان کا بھی اثر پڑا۔ میں کئی مرتبہ ایسی کہانیاں سنتی کہ ''یہ عمارت اس کی ہوا کرتی تھی اور پھر وہ غائب ہو گئے۔''

میں جو ۱۹۳۹ء میں پیدا ہوئی تھی اور جس نے دوسری عالمی جنگ کے دوران ہوش سنبھالا تھا، جانتی تھی کہ مستحکم قسم کے نظام بھی راتوں رات تبدیل ہو سکتے ہیں۔ تبدیلی بھی بجلی کی کڑک کی طرح اچانک ہو سکتی ہے۔ ''یہ یہاں نہیں ہو سکتا'' جیسی بات کا کوئی بھروسہ نہیں۔ حالات پر منحصر ہے ورنہ

کہیں بھی کچھ بھی ہوسکتا ہے۔

۱۹۸۴ء تک آتے آتے میں کوئی سال دو سال سے ناول لکھنے سے گریز کر رہی تھی۔ مجھے یہ ایک رسکی معاملہ لگتا تھا۔ میں نے سائنس فکشن، تخیلاتی فکشن، یوٹو پیا اور ڈسٹو پیا وغیرہ کا مفصّل مطالعہ کیا تھا۔ کیا میں ایسی ہی کوئی چیز لکھنے والی تھی؟ یہ ہیئت گڑھوں سے پٹی پڑی تھی جس میں ایک گڑھا تھا وعظ فرمانے کے رجحان کا۔ یہ خدشہ بھی تھا کہ ناول ایلیگری بن جائے اور اس میں معاملات منطقی نہ رہیں۔ میں نے ایک اصول یہ طے کر رکھا تھا کہ میں اپنی کتاب میں کوئی ایسا واقعہ شامل نہیں کروں گی جو جیمز جوئس کے الفاظ میں پہلے ہی تاریخ کے کسی ''ڈراؤنے خواب'' کی صورت پیش نہ آچکا ہو۔ نہ ہی میں کسی ایسی ٹیکنالوجی کا ذکر کروں گی جو پہلے ہی سے دستیاب نہ ہو۔ نہ میں کوئی تخیلاتی اوزار دکھاؤں گی، نہ تخیلاتی قوانین، نہ تخیلاتی مظالم۔ لوگ کہتے ہیں کہ خدا تفاصیل میں نظر آتا ہے۔ شیطان کا بھی یہی معاملہ ہے۔

اُنیس سو چوراسی میں خود مجھے اپنا بنیادی مقصد بہت حیران کُن سا نظر آتا تھا۔ کیا میں قارئین کو اس بات پر یقین کرنے پر آمادہ کر پاؤں گی کہ امریکا میں حکومت کا تختہ الٹ دیا گیا ہے اور وہاں کی لبرل جمہوریت کی جگہ ایک ایسی مذہبی آمریت نے لے لی ہے جو شریعت پر لفظ بہ لفظ عمل پیرا ہونا چاہتی ہے؟ کتاب میں آئین اور کانگریس کی ناموجودی بھی دکھائی گئی ہے۔ جمہوریہ جیلیئڈ سترھویں صدی کی پیوریٹن جڑوں پر استوار کی گئی ہے اور یہ جڑیں جدید دور کے اس امریکا کے نیچے ہمیشہ سے موجود رہی ہیں جس کے بارے میں ہم یہ سمجھتے رہے ہیں کہ ہم اسے جانتے ہیں۔

کتاب کا محلِ وقوع کیمبرج، میسا چوسٹس ہے جہاں ہارورڈ یونی ورسٹی موجود ہے اور جو اب پہلے تو پیوریٹن مذہبی مدرسہ تھا مگر اب ایک لبرل تعلیمی ادارہ ہے۔ جیلیئڈ کی خفیہ ایجنسی کا دفتر وائڈنر لائبریری میں ہے جہاں خود میں نے کتابوں کے انبار کے درمیان کئی گھنٹے بسر کیے جب میں اپنے نیو انگلینڈ والے آباؤ اجداد اور سالم کے چڑیلوں والے مقدمات پر تحقیق کر رہی تھی۔ کیا ہارورڈ کی دیوار کو مقدمے کے بعد ہلاک کر دیئے جانے والے افراد کے جسموں کی نمائش کے لیے استعمال کرنے پر کچھ لوگ ناراض تو نہیں ہوں گے؟ وہ ہوئے۔

ناول میں آبادی زہریلی ماحولیاتی فضا کے باعث کم ہو رہی ہے اور قابلِ عمل بچے پیدا کرنے کی صلاحیت کامیاب ہوتی چلی جا رہی ہے۔ آج کے دور میں بھی تحقیقی مطالعے یہ بتاتے ہیں کہ

چینی مردوں میں تخلیقی زرخیزی کا تناسب روبہ زوال ہے۔ آمرانہ نظام میں یا کسی ایسے معاشرے میں بھی جہاں حاکمیت کا ایک منظّم نظام قائم ہو، حکمران طبقہ قابلِ قدر چیزوں پر اپنی اجارہ داری قائم کر لیتا ہے اس لیے ظالم سرکار کی اشرافیہ اپنے لیے زرخیز خواتین کو خادماؤں کے طور پر حاصل کر لیتی ہیں۔ بائبل میں اس کی مثال ہمیں حضرت یعقوب اور ان کی دو بیویوں راحیل اور لیاہ اور ان کی دو خادماؤں کی کہانی میں نظر آتی ہے۔ ایک آدمی، چار عورتیں اور بارہ بیٹے لیکن خادمائیں بیٹوں پر حق نہیں جتا سکتیں۔ وہ بیٹے اپنی اپنی ماؤں کے ٹھہرتے ہیں، اور یوں یہ کہانی آگے بڑھتی ہے:

جب میں نے ''خادمہ کی کہانی'' پر پہلے پہل کام شروع کیا تو اس کا نام ''آفرڈ'' یعنی ''پیش کردہ'' رکھا تھا جو اس کے مرکزی کردار کا نام تھا۔ یہ نام ایک مرد کے پہلے نام فریڈ اور لاحقے آف سے مل کر بنا تھا جو کسی تعلق کی وضاحت کے لیے استعمال کیا جاتا ہے، جیسے فرانسیسی کا لفظ ''ڈی'' اور جرمن کا لفظ ''فان'' بھی ہے یا جیسے انگریزی کے ناموں مثلاً ولیم سن میں ''سن'' کا لاحقہ۔ تو ''آفرڈ'' کے نام کے اندر ایک اور امکان چھپا ہوا تھا، ایک مذہبی نذر کا مفہوم یا قربانی کے لیے کسی کو پیش کرنے کا مفہوم۔

مجھ سے اکثر پوچھا جاتا ہے کہ ہم مرکزی کردار کا نام کیوں کبھی نہیں جان پاتے۔ میں بتاتی ہوں کہ اس لیے کیوں کہ تاریخ میں بہت سے لوگوں نے اپنے نام تبدیل کر لیے یا وہ منظرِ عام سے غائب ہو گئے۔ کچھ لوگوں نے اندازہ لگایا ہے کہ ''آفرڈ'' کا اصل نام ''جون'' تھا کیوں کہ ورزش گاہ یا ڈومیٹری میں خادمائیں جن بہت سے ناموں کی سرگوشیاں کرتی ہیں ان میں سے ''جون'' ہی واحد نام ہے جو دوبارہ پھر کبھی سامنے نہیں آتا۔ ابتدائی طور پر تو میرا دھیان اس طرف نہیں گیا تھا لیکن یہ جواب فٹ بیٹھتا ہے اس لیے قارئین اگر اس جواب کو پسند فرمائیں تو میں انھیں خوش آمدید کہوں گی۔

تحریر کے دوران کسی وقت اس ناول کا نام تبدیل ہو کر ''خادمہ کی کہانی'' ہو گیا، کچھ حد تک چوسر کی ''کینٹر بری'' کہانیوں کے اعزاز میں، لیکن کچھ حد تک پریوں کی کہانیوں اور لوک کہانیوں کے احترام میں بھی۔ مرکزی کردار کی جانب سے سنائی جانے والی کہانی میں، بعد میں آنے والے یا دور دراز کے سامعین کے لیے ناقابلِ یقین اور فنتاسی کا بھی حصہ ہے جیسا کہ ان لوگوں کی سنائی ہوئی کہانیوں میں ہوتا ہے جو زمین کو دہلا دینے والے واقعات سے بچ کر آئے ہوئے ہوتے ہیں۔

تب سے اب تک کے برسوں میں ''خادمہ کی کہانی'' نے مختلف شکلیں اختیار کیں۔ اس کا ترجمہ چالیس یا اس سے زیادہ زبانوں میں کیا جا چکا ہے۔ اُنیس سو نوے میں اس پر ایک فلم بنی تھی۔

اس پر مبنی اوپیرا بنایا جا چکا ہے اور ایک بیلے بھی۔ اسے تصویری ناول کی شکل بھی دی جا چکی ہے اور اپریل دو ہزار سترہ میں ایم جی ایم اور ہُو لُو اس پر ایک ٹیلی وژن سیریز بھی بنا رہے ہیں۔

اس سیریز میں میں نے بھی بہ طور مہمان اداکار ایک جھلک دکھائی ہے۔ سین یہ ہے کہ ریڈ گارڈری ایجوکیشن نامی ادارے میں نئی بھرتی ہونے والی خادماؤں کی ایک قسم کی برین واشنگ کی جارہی ہے۔ انھیں اپنی پچھلی شناختوں کو مسترد کرنا سکھایا جارہا ہے اور اپنے نئے مقام اور فرائض کو جاننا بھی تا کہ وہ یہ سمجھ سکیں کہ دراصل ان کے کوئی حقیقی حقوق ہیں ہی نہیں لیکن اگر وہ سرِ تسلیم خم کردیں اور خود کو اتنا گرا ہوا سمجھنا شروع کردیں کہ انھیں جو بھی تقدیر سونپ دی جائے اس پر وہ راضی بہ رضا ہو جائیں اور وہ بغاوت کرنے یا بھاگ جانے کی کوشش نہ کریں تو ایک حد تک ان کا تحفظ کیا جا سکتا ہے۔

خادمائیں ایک حلقے کی شکل میں بیٹھی ہیں۔ مفلوج کر دینے والی پستول سے مُسلح آنٹیاں انھیں مجبور کر رہی ہیں کہ وہ وہاں موجود ایک خادمہ کو رنڈی قرار دے کر اسے شرم دلائیں۔ وہ خادمہ جینائن ہے جسے اس بات پر مجبور کیا جارہا ہے کہ وہ اپنی عمر کی دوسری دہائی میں خود کو ایک گروہ کے ہاتھوں جنسی زیادتی کا نشانہ بنائے جانے کی کہانی پھر سے سُنائے۔ اس کی غلطی یہ بتائی جاتی ہے کہ وہی تھی جس نے اس گروہ کو اپنی جانب ملتفت کیا اور یہی وہ چیز ہے جس کا دیگر خادمائیں شور مچاتی ہیں۔

اگرچہ یہ ''صرف ایک ٹی وی شو'' تھا اور یہاں اداکارائیں تھیں جنھیں کافی بریک میں پھر سے قہقہے لگانا تھے اور ''بس اداکاری ہی'' تو کر رہی تھیں، مگر میں نے اس سین کو ہولناک حد تک پریشان کُن پایا۔ ایسا لگتا تھا کہ اس سین میں تاریخ بڑی مقدار میں آ گئی ہو۔ ہاں عورتیں عورتوں کے خلاف جتھا بن کر حملہ آور ہوا کرتی تھیں۔ ہاں وہ دوسری عورتوں پر الزام تراشی کیا کرتی تھیں تا کہ خود کو محفوظ رکھ سکیں۔ آج سوشل میڈیا کے دور میں ہم اسی چیز کو عوامی اور سماجی سطح پر بھی دیکھتے ہیں اور سوشل میڈیا ٹڈی دَل کی طرح ہلّہ بول دینے کی حوصلہ افزائی کرتا ہے۔ ہاں خواتین دوسری خواتین کے مقابلے میں وہ موقف بہ خوشی اختیار کرلیں گی جو طاقت وروں کا موقف ہوگا، ان معاشروں میں بھی جہاں امکانی طور پر اور خاص طور پر خواتین کو بہ حیثیت مجموعی بہت تھوڑی سی طاقت اور اختیار حاصل ہے۔ طاقت اور اختیار کا کسی معاشرے سے نسبتی یا اضافی تعلق ہوتا ہے اور مشکل حالات میں اختیار کے کلّی خاتمے کے بجائے کسی نہ کسی حد تک اختیار کو بہتر سمجھا جاتا ہے۔ یہاں کنٹرول کرنے والی آنٹیاں بڑی حقیقی ایمان والیاں ہیں اور یہ سمجھتی ہیں کہ وہ خادماؤں کے فائدے کا کام کر رہی ہیں۔ وہ سوچتی

ہیں کہ ان خادماؤں کو آخر زہریلے فضلے کو صاف کرنے کے لیے تو نہیں بھیجا جا رہا یا اس ''دلیر نیو ورلڈ'' میں وہ جنسی زیادتی کی شکار تو نہیں کی جا رہیں، یا کم از کم ان سے جنسی عمل کوئی اجنبی تو نہیں کر رہا۔

کچھ آنٹیاں سادیت پسند ہیں، کچھ موقع پرست ہیں، اور ان میں سے کچھ اُنیس سو چوراسی میں مروجہ فیمینزم کے بیان کردہ مقاصد کو اپناتی بھی دکھائی گئی ہیں، جیسے فحاشی کے خلاف مہم اور جنسی حملوں کے خلاف تحفظ بڑھانے کی مہم۔ وہ اپنے فائدے کے لیے ان مقاصد کا رُخ موڑ لیتی ہیں۔ جیسا کہ میں نے کہا یہی حقیقی زندگی ہے۔

اس بات سے مجھے وہ تین سوال یاد آئے جو مجھ سے اکثر پوچھے جاتے ہیں:

پہلا سوال یہ کہ ''خادمہ کی کہانی'' کیا ایک تانیثی ناول ہے؟ اگر آپ کی مراد کسی ایسے نظریاتی متن سے ہے جس میں تمام خواتین کوئی نہ کوئی زاویہ نظر ہیں اور یا انھیں اس قدر نشانہ بنایا جاتا ہے کہ وہ کسی اخلاقیاتی انتخاب کے قابل ہی نہیں رہتیں تو میرا جواب نفی میں ہوگا۔ اگر آپ کی مراد ایک ایسے ناول سے ہے جس میں خواتین بھی انسان ہیں، جن میں کرداروں کا ہر قسم کا تنوع اور رویہ پایا جاتا ہو، اور جو بہ طور انسان دلچسپ اور اہم بھی ہوں اور ان کے ساتھ جو کچھ ہوتا ہو وہ کتاب کے مرکزی موضوع، ہیت اور پلاٹ کے لیے بھی اہم ثابت ہوتا ہو تو پھر میرا جواب ہاں میں ہوگا۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو بہت سی کتابیں ''فیمینسٹ'' ہیں۔

دلچسپ اور اہم کیوں؟ کیوں کہ عورتیں حقیقی زندگی میں بھی دلچسپ اور اہم ہوتی ہیں۔ خواتین کوئی ایسی چیز نہیں جو فطرت کو بعد میں دھیان میں آئی ہو، نہ وہ انسانی تقدیر میں کوئی ثانوی قسم کا کردار ادا کرنے آئی ہیں، اور ہر معاشرے کو یہ باتیں ہمیشہ سے معلوم رہی ہیں۔ بچے پیدا کرنے والی عورتوں کی موجودگی کے بغیر انسانی آبادی ختم ہو کر رہ جاتی۔ اسی لیے عورتوں، لڑکیوں اور بچوں سے اجتماعی زیادتی اور ان کا قتلِ عام ہلاکت خیز جنگوں اور دوسری اہم مہمات کی اہم خصوصیت رہا ہے جن کا مقصد کسی آبادی کا محکوم بنانا یا ان کا استحصال کرنا ہو۔ ان کے بچے مار دو اور ان کی گودوں میں اپنے بچے تھما دو، جیسے کہ بلیاں کرتی ہیں۔ عورتوں کے ہاتھ میں وہ بچے دے دو جنھیں پالنا پوسنا ان کی مالی استطاعت سے باہر ہو یا ان کے ہاتھ میں ایسے بچے دے دو جنھیں تم بعد میں اُن سے جدا کر کے اپنے مقاصد کے لیے استعمال کر سکو۔ ان کے بچے چُرا لو۔ یہ چیز تاریخ میں بڑے پیمانے پر اور بہت زمانے سے رائج رہی ہے۔ عورتوں اور بچوں پر کنٹرول اس سیارے پر ہر ظالم حکومت کی خصوصیت رہا ہے۔

نپولین اوراس کی ''توپوں کا نوالہ بننے والے'' غلام اوران غلاموں کی نئے سے نئے انداز میں انسانی تجارت دونوں اسی ذیل میں آتے ہیں۔ جولوگ زبردستی بچے پیدا کیے جانے کی حمایت کرتے ہیں ان سے لاطینی محاورے میں پوچھا جانا چاہیے کہ کوئی بونو؟ اس سے فائدہ کسے ہوا؟ کبھی اس کا فائدہ ہوتا ہے، کبھی اُس کا۔ ایسا نہیں ہوتا کہ کسی کا فائدنہ ہوتا ہو۔

دوسرا سوال جو اکثر سامنے آتا ہے یہ ہے: کیا ''خادمہ کی کہانی'' مذہب مخالف ہے؟ ایک بار پھر کہوں گی کہ اس کا انحصار اس پر ہے کہ اس سوال سے آپ کی مراد کیا ہے۔ یہ درست ہے کہ ناول میں کچھ آمریت پسند مرد کنٹرول حاصل کر لیتے ہیں اور پدرسری نظام کا ایک انتہا پسندانہ روپ مسلّط کرنے کی کوشش کرتے ہیں جس میں خواتین پر، انیسویں صدی کے امریکی غلاموں کی طرح، مطالعے کی ممانعت ہوتی ہے۔ مزید یہ کہ وہ پیسہ اپنے پاس نہیں رکھ سکتیں، نہ ہی گھر سے باہر کام کر سکتی ہیں جب کہ بائبل میں خواتین کو دونوں کام کرتے دکھایا گیا ہے۔ آمر سرکار بائبل کی علامات کا استعمال کرتی ہے، جیسا کہ کوئی بھی آمرانہ سرکار اگر امریکا پر قبضہ کر لے تو یقینی طور پر کرے گی، ظاہر ہے وہ سرکار کمیونسٹ یا اسلامی تو ہوگی نہیں۔

جیلئیڈ کی خواتین کے غریبانہ ملبوسات مغرب کی مذہبی اِلقونا گرافی سے ماخوذ ہیں۔ بیویاں نیلے ملبوسات پہنتی ہیں جو پاکیزگی کی علامت ہے، اور یہ کنواری مریم سے ماخوذ ہے۔ خادمائیں سرخ لباس پہنتی ہیں، جو زچگی کے خون سے ماخوذ ہیں لیکن ساتھ ساتھ مریم مجدلیہ کی بھی یاد دلاتے ہیں۔ مزید یہ کہ اگر آپ فرار ہو رہے ہوں تو سرخ رنگ آسانی سے دیکھا جا سکتا ہے۔ مردوں کی وہ بیویاں جو سماجی رتبے میں کم تر ہیں انھیں ''اکانو وائف'' یعنی کفایتی بیویاں کہا جاتا ہے جو دھاری دار ملبوسات پہنتی ہیں۔ مجھے اعتراف کرنا ہوگا کہ مُنھ کو چھپانے والی بونیٹ ٹوپیاں نہ صرف وسط وکٹوریائی عہد کے ملبوسات سے اور راہباؤں کے لباس سے ماخوذ تھیں بل کہ سن چالیس کے عشرے میں اولڈ ڈچ کلینزر پیکیج نامی ایک صفائی کے پاؤڈر پر بھی ایسی ہی بونٹ پوش عورت کی تصویر بنی ہوتی تھی جس کا چہرہ ڈھکا ہوا ہوتا تھا اور جس نے مجھے بچپن میں ڈرا دیا تھا۔ بہت سی استبدادی حکومتوں نے ملبوسات کو استعمال کیا ہے، کبھی انھیں ممنوع کر کے اور کبھی مسلّط کر کے، تا کہ لوگوں کو شناخت کیا جا سکے یا کنٹرول کیا جا سکے۔ ذرا زرد ستارے اور رومن بنفشی کے بارے میں سوچیے اور ان بہت سی استبدادی حکومتوں نے ایک مذہبی پردے کے پیچھے ہی راج کیا ہے۔ اس کے بعد ''کُفّات'' کی تخلیق بہت آسان ہو

جاتی ہے۔

کتاب میں موجود غالب ''مذہب'' نظریے پر کنٹرول حاصل کرنے کی کوشش کر رہا ہے اور وہ مذہبی اکائیاں جو ہمارے لیے معروف ہیں، ختم کی جا رہی ہیں۔ اُسی طرح جیسے بالشویکوں نے مین شویکوں کو تباہ کر ڈالا تھا تا کہ سیاسی مسابقت کا خاتمہ کیا جا سکے اور ریڈ گارڈ کے مختلف گروہ جان ہتھیلی پر رکھ کر ایک دوسرے سے لڑ رہے تھے، اس ناول میں کیتھولک اور بپٹسٹ عقیدے کے حامل لوگوں کو ہدف بنایا اور ختم کیا جاتا ہے۔ کویکر فرقے کے لوگ زیرِ زمین چلے جاتے ہیں اور کینیڈا کو جانے والے ایک فراری راستے کو چلاتے ہیں جیسا کہ ایسا وقت آنے پر، میرا شبہ ہے، وہ کریں گے بھی۔ مرکزی کردار'' آفریڈ'' کے ہاں بھی خدا سے مناجات کا ایک ذاتی ورژن موجود ہے اور وہ اس بات پر یقین کرنے سے انکار کر دیتی ہے کہ سرکار کو کسی انصاف پسند اور رحم دل خدا کی طرف سے اختیار ملا ہے۔ آج کی حقیقی دنیا میں کچھ مذہبی گروپ کمزور گروہوں، مثال کے طور پر خواتین کے لیے تحریکیں بھی چلا رہے ہیں۔

اس لیے یہ کتاب ''مذہب مخالف'' نہیں۔ یہ کتاب استبدادی مقاصد کے لیے مذہب کے استعمال کے خلاف ہے، جو کہ ایک بالکل ہی مختلف معاملہ ہے۔

کیا ''خادمہ کی کہانی'' ایک پیش گوئی ہے؟ یہ تیسرا سوال ہے جو مجھ سے پوچھا جاتا ہے، بہت زیادہ اور اب جب کہ امریکی معاشرے کے اندر بعض طاقتیں اقتدار پر قبضہ کر کے ایسے قوانین منظور کرا رہی ہیں جن کے بارے میں وہ کہا کرتی تھیں کہ وہ برسرِ اقتدار آ کر انھیں نافذ کرائیں گی۔ بلکہ اُنیس سو چوراسی میں بھی جب میں یہ ناول لکھ رہی تھی یہ صورتِ حال موجود تھی۔ جی نہیں، یہ کوئی پیش گوئی نہیں ہے، کیوں کہ مستقبل کی پیش گوئی صحیح معنوں میں ممکن نہیں ہے۔ اس میں بہت سے متغیّرات اور بہت سے ان دیکھے امکانات ہیں جنھیں دیکھے بغیر ایسی پیش گوئی ممکن نہیں۔ سمجھ لیجیے کہ یہ ناول ایک اینٹی پیش گوئی ہے، مطلب یہ کہ اگر ایسا مستقبل تفصیل سے بیان کر دیا جائے تو شاید ہمیں ایسا مستقبل دیکھنا نہ پڑے لیکن ظاہر ہے کہ ایسی خواہش پر مبنی سوچ پر بھی بھروسہ تو نہیں کیا جا سکتا۔

تو بھئی بہت سے مختلف النوع تاگے ہیں جن سے ''خادمہ کی کہانی'' کے تار و پود بُنے گئے ہیں۔ اس میں اجتماعی سزائے موت کے واقعات ہیں، خوراک کے استعمال سے متعلّق قوانین ہیں، کتابوں کو نذرِ آتش کیے جانے کے واقعات ہیں، ایس ایس یعنی نازی جرمنی کی نیم فوجی تنظیم شوٹز

سٹافل، کالبینس بورن پروگرام ہے جس کے تحت آریانسل کے بچوں کی افزائش نسل تیز کرنے کی تحریک چلائی گئی، ارجنٹائن کے جرنیلوں کا بچے چوری کرنے کا پروگرام ہے، غلامی کی تاریخ ہے، امریکا میں کثرتِ ازدواج کی تاریخ ہے، بہت طویل فہرست ہے۔

لیکن ایک ادبی ہیئت ایسی ہے جس کی جانب ابھی تک میں نے اشارہ نہیں کیا: شہادت یا گواہی کا ادب۔ مرکزی کردار آفریڈ اپنی کہانی ہر ممکن حد تک بہترین طریقے سے ریکارڈ کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس کے بعد وہ اسے چھپا دیتی ہے اور اس خیال پر اعتماد کرتی ہے کہ اس کہانی کو بعد میں دریافت کرلیا جائے گا، کسی ایسے شخص کی جانب سے جو اس کی تفہیم کے لیے اور اسے پھیلانے کے لیے آزاد ہو۔ یہ اُمید کا ایک اقدام ہے۔ ہر ریکارڈ شدہ کہانی کو مستقبل کے کسی قاری کا انتظار ہوتا ہے۔ روبنس کروسو ایک روزنامچہ رکھا کرتا تھا۔ ایسا ہی سیموئیل پے پیز بھی کرتا تھا جس نے اپنے روزنامچے میں لندن کی آتشِ عظیم کا احوال بھی لکھا۔ ایسا ہی بہت سے ان لوگوں نے بھی کیا جو وہاں سیاہ موت یعنی طاعون کے زمانے میں موجود تھے، اگرچہ ان کی یادوں کا سلسلہ اچانک کہیں رُک جاتا تھا۔ ایسا ہی رومیو ریلیغ نے کیا جس نے روانڈا کے قتلِ عام اور دنیا کی اس سے لاتعلقی دونوں کا احوال لکھا۔ ایسا ہی این فرینک نے کیا جب وہ اپنی خفیہ انیکسی میں چھپی ہوئی تھی۔

آفریڈ کے احوال کے مطالعے کے لیے دو قسم کے قارئین موجود ہو سکتے ہیں۔ ایک وہ جو کتاب کے آخر میں آئے ہیں، یعنی مستقبل میں ہونے والی کسی اکیڈمک کانفرنس کے شرکا جو اس احوال کو پڑھنے کے لیے آزاد ہیں مگر وہ اتنے زور داد اور موثر نہیں جتنا ہونے کی ان سے خواہش کی جا سکتی تھی۔ دوسرے قارئین وہ انفرادی قاری ہیں جو اس کتاب کو کسی بھی وقت پڑھیں گے۔ یہی ہیں اس کہانی کے ''حقیقی'' قارئین، وہ پیارے قاری جن کے لیے ہر ادیب لکھتا ہے، اور بہت سے پیارے قارئین اپنی باری آنے پر مصنف بھی بن جائیں گے۔ ہم سب مصنفین نے بھی ایسے ہی تو آغاز کیا تھا، مطالعے سے۔ ہم نے ایک کتاب کی آواز سنی تھی جو ہم سے براہِ راست مخاطب تھی۔

تازہ امریکی انتخابات کے پس منظر میں، خوف اور اضطراب پھیل رہا ہے۔ بنیادی شہری حقوق خطرے میں نظر آرہے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ وہ حقوق بھی جو خواتین نے پچھلی دہائیوں میں اور بلاشبہ پچھلی صدیوں میں اپنے لیے حاصل کیے تھے۔ اس منقسم ماحول میں، جس میں بہت سے گروہوں کے لیے نفرت میں اضافہ محسوس ہو رہا ہے اور ہر قسم کے انتہا پسند لوگ جمہوری اداروں پر لعن

طعن کر رہے ہیں، یہ بات یقینی ہے کہ کوئی نہ کوئی، کہیں نہ کہیں، بلکہ میرا خیال ہے کہ بہت سے لوگ، وہ کچھ لکھ رہے ہوں گے جو وقوع پذیر ہورہا ہے اور جو کچھ ان پر بیت رہا ہے یا پھر وہ اس سب کو یاد رکھیں گے اور بعد میں ریکارڈ کریں گے، اگر وہ کر سکے۔

کیا ان کے پیغامات دبا دیئے جائیں گے یا چھپے رہیں گے؟ کیا انھیں دریافت کرلیا جائے گا، صدیوں بعد، کسی پُرانے دھرانے گھر میں، کسی دیوار کے پیچھے؟

آیئے اُمید رکھیں کہ صورتِ حال اس نہج تک نہ پہنچے۔ مجھے یقین ہے کہ نہیں پہنچے گی۔

OOO

نوٹ: ا۔ مارگریٹ ایٹ ووڈ فکشن کی بیس سے زیادہ کتابوں کی مصنّفہ ہیں۔ انھوں نے یہ مضمون اپنے ناول ''خادمہ کی کہانی'' کے نئے پیپر بیک ایڈیشن کے ابتدائیے کے طور پر لکھا۔

OOO

گابرئیل گارسیا مارکیز

ولیم رو/ اجمل کمال

برطانیہ میں مارکیز کو عموماً فینٹسی کا ادیب سمجھا جاتا ہے۔ نقادوں اور تبصرہ نگاروں نے بار باراس کی تحریروں میں پائی جانے والی "فینٹسی پر مبنی" اور "طلسماتی" خصوصیات کی جانب توجہ دلائی ہے، اور اپنے اس عمل سے بڑی حد تک ان موضوعات کو دھندلا دیا ہے جن سے اس کی تحریروں کو بنیادی طور پر سروکار ہے۔ تحیّر انگیز اور اجنبی (exotic) عناصر پر اس تاکید کی وجوہ ثقافتی ہیں۔ بے دلیل فینٹسی، جیسی کہ سرئیل (surealist) روایت میں پائی جاتی ہے، برطانیہ میں ادبی تدریس کے فائق انداز سے بالخصوص کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔ ایک شخص جہاں جاتا ہے زرد تتلیوں کا ایک بادل ہر جگہ اس کا تعاقب کرتا رہتا ہے۔ پڑھنے والا آخر اس کے ساتھ کیا سلوک کرے؟ کیا اس کے کوئی معنی ہیں، یا یہ محض جذباتی فرار پسندی کا مظاہرہ ہے، کسی ناممکن دنیا (Never-Never Land) کی علامت ہے؟ لیکن اسی کتاب میں، جس کا نام تنہائی کے سو سال ہے، سوکھے ہوئے بازو والا ایک شراب فروش بھی ہے۔ اس کا بازو اس لیے جل گیا (ہمیں بتایا جاتا ہے) کہ اس نے ایک بار اپنے والدین پر ہاتھ اٹھایا تھا۔ لاطینی امریکہ کے کیتھولک گھروں میں بچوں کو یہی بتایا جاتا ہے کہ اگر کوئی اپنے والدین پر ہاتھ اٹھائے تو اس کا بازو۔ حقیقی معنوں میں۔ جل جاتا ہے۔ مارکیز کا ناول ان اعتقادات کو، پُر مزاح انداز میں، ان کے لغوی معنوں میں قبول کرتا ہے، اور اس طرح ان کے اصل مقصد کو بے نقاب کر دیتا ہے، جو یہ ہے کہ بچوں کو دھوکے میں رکھا جاتا ہے تاکہ وہ اپنی حدوں میں رہیں۔

اگر فینٹسی کا کردار فرار پسندی کا نہیں، تو کیا اس کا مقصد اخلاقی سبق دینا ہے، جس طرح

ٹولکین کی کتاب The Lord of the Rings میں، یا اگر اس سے قبل مثال لیں تو چارلس کنگز لے کی The water Babies میں ہے جو وکٹورین عہد کے فینٹسی کے ادب کا کلاسک ہے؟ لیکن مارکیز کے ہاں فینٹسی تمثیل سے آلودہ نہیں۔ تو پھر شاید ایسا ہو کہ لاطینی امریکہ کی زندگی ہی میں کوئی باطنی طلسمی خصوصیت موجود ہو؟ لاطینی امریکہ کا تصور، ایک غیر معمولی، بے لگام فینٹسی کی آماجگاہ کے طور پر، خاصا مانوس ہے۔ لیکن خود ہماری اپنی فرار پسندی اس میں جو کردار ادا کرتی ہے، ہمیں اس کو تسلیم کرنے کی ضرورت ہے؛ اجنبی عناصر کی طلب، ثقافتی سیاحی کا ذوق۔ یا، زیادہ سنجیدہ طور پر، معاشرت کی قید سے رہائی کی ہماری اپنی جستجو۔ اسے تسلیم کیے بغیر ہم یہ محسوس نہیں کر سکیں گے کہ دوسری معاشرتوں میں بھی جبر کے پہلو ہوتے ہیں؛ ہم صرف فینٹسی کی فراوانی ہی دیکھ پائیں گے، وہ حربے نہیں جن کے ذریعے روزمرہ زندگی پر نظم وضبط عائد کیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مارکیز نے اکثر کہا ہے کہ جو چیزیں یوروپی قاری کو تحیر خیز معلوم ہوتی ہیں، کولومبیا کے باشندوں کے لیے معمولی اور روزمرہ کی باتیں ہیں۔

لاطینی امریکہ کی بابت اس اجنبی اور طلسمی تصور کی بنیاد ایک یوروپی موقف پر ہے۔ امریکہ کی فتح (the Conquest) کے بعد، اس براعظم سے تعلق رکھنے والے انسانوں کو، اور ماحول کے ان تمام عناصر کو جو اس شے سے مختلف تھے جو یوروپ کے باشندوں کے لیے جانی پہچانی تھی، افسانوی، عجیب یا ہیبت ناک قرار دیا گیا ہے؛ یہ مختلف اور نا آشنا چیزوں کو اپنے ذاتی تناظر میں سمیٹ لانے کا ایک طریقہ ہے۔ فینٹسی اور اجنبیت کی سرزمین کے طور پر لاطینی امریکہ کا تصور، مسخر کی ہوئی اجنبیت کا تصور ہے، جو بڑی حد تک انیسویں صدی میں Celticism کے طریق کار سے مشابہ ہے، جس کے ذریعے برطانیہ نے آئرش آبادی کو خواب دیکھنے والے بے ضرر لوگوں کی قوم میں تبدیل کرنے کی کوشش کی، تاکہ اس طرح ان کے ثقافتی اختلافات کو ہموار کر کے انہیں انگریزی معاشرت میں ضم کیا جا سکے۔ ان لوگوں کے لیے جو درحقیقت وہاں رہتے ہیں، یہ جگہیں اجنبیت اور تحیر خیزی سے یکسر عاری ہیں۔ تو اب سوال یہ ہوا کہ وہ خط کون کھینچتا ہے جو یہ فیصلہ کرے کہ یہاں حقیقت کی عملداری ختم، اور فینٹسی اور طلسم کی قلمرو شروع ہوتی ہے۔ ماکوندو کے باشندوں کے لیے، جو مارکیز کی بہت سی ابتدائی افسانوی تحریروں کا محل وقوع ہے، برف، نقلی دانت اور محدب عدسے بے پناہ حیرت خیز چیزیں ہیں۔ دوسری طرف سائنسی عقلیت کے نقطہ نظر سے ماکوندو ایک افسانوی مقام ہے۔ مارکیز کا

ناول ایسی کسی بھی سرحد کی لغویت پر ہنستا ہے جو حقیقت اور فینٹسی کے درمیان ایک طے شدہ تقسیم قائم کرنے کا سوانگ رچاتی ہے۔ اس عمل کو الٹ کر کے جس کے ذریعے فینٹسی کی حدود تعمیر کر کے چیزوں کو بے ضرر بنایا جاتا ہے، مارکیز فینٹسی کی مدد سے ان اصولوں اور ضابطوں کو للکارتا ہے جو حقیقت کو قائم کرتے اور اسے منظم رکھتے ہیں۔ اس لیے فینٹسی کو بذاتہ ایک خصوصی زمرے کے طور پر اجاگر کرنا گمراہ کن ہے، کیونکہ یہ اپنے سے بہت زیادہ وسیع کسی شے کا محض ایک جز ہے۔ مارکیز کا سروکار بیک وقت ان ضابطوں سے بھی ہے، جن کی حدوں میں سماجی حقیقت قائم ہوتی اور برقرار رہتی ہے، اور ان ضابطوں کو مکمل طور پر تبدیل کر دینے کے امکانات سے بھی۔ اگر ہم طلسمی کی تعریف اس شے کے طور پر کریں جو ایک نہایت تنگ سائنسی اندازِ فکر میں نہ سما سکتی ہو، تب مارکیز کی تحریروں کا طلسمی پہلو عقلیت کی قائم کردہ قیود سے، اور اس کی حدوں میں رہنے والی تحریروں سے، اس کے انکار کا ایک حصہ ہے۔ جیسا کہ اس نے پلینیو اپولیئو میندورا سے کہا تھا، اسے اپنے ادیب بننے کے ارادے کا احساس اس وقت ہوا جب اس نے دریافت کیا کہ کافکا کا قصہ سنانے کا انداز بالکل اس کی نانی کی طرح کا ہے۔

اس کی نانی، جن کے ساتھ وہ آٹھ برس کا ہونے تک رہا، اس کی تحریروں کا ایک بے حد اہم ماخذ ہیں۔ ان طویل اور ختم نہ ہونے والی کہانیوں نے جو اس نے بچپن میں اپنی نانی سے سنی تھیں، کولمبیا کے شمالی ساحل کی مالا مال زبانی روایتوں کے خزانے اس پر کھول دیے۔ تحریر کی اشرافی اور پدری روایت سے اس زبانی ذخیرے کا تصادم، اس کی تحریروں کا ایک بے حد مسحور کن پہلو ہے۔ نانی اس حقیقت کی مثال ہیں جو اس جگہ وقوع پذیر ہوتی ہے جہاں سماجی تانے بانے کی تشکیل قصہ گوئی اور زبانی اظہار سے ہوتی ہے، نہ کہ تحریر کردہ یادداشت سے۔ تنہائی کے سو سال، اسی اعتبار سے۔ یوروپی ناول کے آمد نامے کے برعکس، جو خیال اور کردار کا مجموعہ ہوتا ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ ارتقا پذیر ہوتا ہے۔ سنی ہوئی کہانیوں کا ایک ذخیرہ ہے۔ تاہم اس کے بیانیے کی بے پناہ توانائی کے باوجود اس کے اختتام تک پہنچنے پر ایک تسکین کا احساس ہوتا ہے۔ یہ ناول، مثال کے طور پر، کہانیوں کے ایک اور ذخیرے، الف لیلہ ولیلہ، کے برعکس، ایسا متن نہیں جس کی لذت کو پڑھنے والا ختم نہ ہونے دینا چاہے۔ ایک مسلسل فراوانی کے اندر ایک غمنا کی، اور ایک مجموعی طور پر دم گھونٹنے والی محدودیت کا احساس قائم رہتا ہے، جو بیانیے کے بے رکاوٹ بہاؤ اور کرداروں کے ناموں اور زندگیوں کی بے

تسکین تکرار سے جنم لیتا ہے۔

مارکیز کے بیشتر ناول ایک ایسے مقام سے لکھے گئے ہیں جہاں تمام واقعات پہلے ہی پیش آ چکے ہیں۔ اس کا پہلا ناول پتوں کا طوفان ایک تدفین کے لمحے سے شروع ہو کر وقت میں پیچھے کی طرف سفر کرتا ہے۔ تنہائی کے سو سال اپنے اندر خود اپنے لکھے جانے کا ایک آئینہ رکھتا ہے: ملکیادیس کا کمرہ، وقت کی پائمالی اور موسموں کے اتار چڑھاؤ سے محفوظ ایک مکمّل طور پر جامد مقام، جہاں ناول میں پیش آنے والے تمام واقعات کی پیش گوئی کرنے والے مسودات محفوظ ہیں۔ سردار کا زوال اپنے مرکزی کردار، ڈیڑھ سو سالہ آمر، کی موت سے شروع ہوتا ہے، جو اس صدارتی محل میں واقع ہوتی ہے جو اب مکمّل طور پر فطرت کے رحم و کرم پر ہے۔ 'ایک پیش گفتہ موت کی روداد' میں سانتیا گو نصر کی یقینی موت کا اشارہ عنوان ہی سے مل جاتا ہے، جسے درحقیقت ناول کے آخری چند جملوں میں بیان کیا گیا ہے لیکن پہلے ہی جملے سے اس کے یقینی ہونے کا تجربہ محسوس ہونے لگتا ہے۔ یہ نشہ مارکیز کے تازہ ترین ناول وبا کے دنوں میں محبت (جو ہسپانوی میں 1985 میں شائع ہوا) سے پہلے تک قائم رہتا ہے۔

بیانیے کی اس مخصوص قسم کی ساخت کا تعلق ذاتی اور سماجی، تحریری اور زبانی یادداشت کے مرکزی قضیے سے ہے۔ اپنی زندگی میں مارکیز متعدد بار اپنے والدین، اپنے بچپن کے گھر، اور اپنے آبائی خطے سے جدا ہونے کے تجربے سے گزرا۔ آٹھ برس کی عمر کو پہنچنے تک وہ اپنے نانا اور نانی کے ساتھ اراکاتاکا میں رہا۔ جب اس کے نانا کا انتقال ہو گیا تو اسے ماں کے پاس بھیج دیا گیا۔ نوعمری ہی میں اسے کریبیئن کے گرم ساحلی علاقے سے دور، کولومبیا کے سرد آندیئن خطے کے ایک اسکول میں بھیج دیا گیا جہاں اسے کریبیئن تہذیب کی بے تکلفی اور فراوانی میسر نہ تھی۔ بعد میں اسے اور بھی دور دراز مقامات پر جانا پڑا: کرنل کو کوئی خط نہیں لکھتا پیرس میں لکھا گیا، اور تنہائی کے سو سال میکسیکو میں۔ اکیس برس کی عمر میں اس نے اپنی ماں کے ساتھ واپس اراکاتاکا کا سفر اختیار کیا۔ اس سفر کا مقصد نانا نانی کے مکان کو فروخت کرنا تھا۔ یہ ایک ایسا تجربہ تھا جس نے اس کی تحریروں کی شکل متعیّن کرنے میں ایک نہایت اہم کردار ادا کیا۔ وہاں پہنچنے پر اس نے ہر شے کو پہلے سے مختلف پایا:

مکان بالکل وہی تھے، لیکن وقت اور افلاس انہیں کھا گئے تھے۔ اور کھڑکیوں میں سے وہی فرنیچر نظر آتا تھا لیکن اس کی عمر میں پندرہ سال کا اضافہ ہو چکا تھا۔ یہ ایک گرد آلود، گرم قصبہ تھا اور

دوپہر کی گرمی بے حد شدید تھی۔ سانس لینے سے گرد اٹھتی تھی۔

وقت کے حملے کے شکار ماضی کو بحال کرنے کی کوشش سے مارکیز کو توانائی کا ایک بنیادی منبع حاصل ہوا۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ ایک ایسے وقت اور مقام سے یگانگت بھی حاصل ہوئی جن کی تقدیر نیستی ہے، اور خود نیستی اور زوال کے اس عمل سے بھی۔

اراکاتاکا واپسی کو اس کی ایک عمدہ ترین کہانی ''منگل کے دن کا قیولہ'' کے ماخذ کے طور پر پہچانا جا سکتا ہے۔ ایک عورت اپنی بیٹی کے ہمراہ اپنے بیٹے کی قبر تک کا سفر اختیار کرتی ہے، جو ایک مبینہ ڈاکے کے دوران گولی لگنے سے ہلاک ہو گیا تھا۔ دوپہر کی شدید اور گرد آلود گرمی کے علاوہ اسے پادری کے عدم تعاون اور گلیوں میں بھرے ہوئے تماش بینوں کی بد اندیش نگاہوں کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے۔ قصبے کے بارے میں اس کا باغیانہ رویہ ایک ذاتی یادداشت کے اثبات، اور قصبے کے باشندوں کی سماجی فراموشی سے انکار، کا عمل ہے۔ کہانی کا اختتام عورت کے شدید گرمی میں باہر نکل جانے پر ہوتا ہے: قبر پر حاضری۔ جو کہانی کا مرکزی واقعہ ہے۔ پڑھنے والے کے تخیّل میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔ ناول میں، بطور ایک حرکی قوت کے، یادداشت کا عمل زیادہ پیچیدہ ہوتا ہے۔ واقعات کا وسیع ذخیرہ کس فرد یا ادارے (agency) کے پاس محفوظ ہے؟ اور کس میڈیم میں نقش کیا گیا ہے؟ عام لوگوں کی زبانی یادداشت یادآوری کے حالات کی نسبت سے تبدیل ہوتی رہتی ہے؛ یہ جامد اور ہمیشہ کے لیے متعیّن ہونے کے بجائے، سنائی دینے والی آواز سے متعیّن ہوتی ہے۔ ایک بار تحریری ضابطے میں آ جانے کے بعد یادداشت ایک مختلف شے ہو جاتی ہے: سب سے بڑھ کر یہ کہ اب اس میں تبدیلی کی گنجائش نہیں رہتی۔ اور اب وہ اجتماعیت کی ملکیت نہیں رہتی، بلکہ پروہتوں اور نقل نویسوں کے مخصوص عمل سے گزر کر آتی ہے (جن کا نمائندہ تنہائی کے سو سال میں ملکیا دیس ہے)۔ یادداشت کی نقاشی کے زبانی اور تحریری طریقوں کا فرق ناول کے پہلے جملے میں نمایاں طور پر ظاہر ہے:

''بہت برسوں بعد، فائرنگ اسکواڈ کا سامنا کرتے ہوئے، کرنل اوریلیانو بوئندیا ماضی کی اس دور دراز سہ پہر کو یاد کرنے والا تھا جب اس کا باپ زندگی میں پہلی بار اسے برف دکھانے لے گیا تھا۔''

ماضی کے ایک سادہ بیان کو (''اس کا باپ اسے زندگی میں پہلی بار برف دکھانے لے گیا'') ایک ایسے مستقبل کے درمیان رکھ دیا گیا ہے جو پیش آ چکا ہے۔ یہ ایک ایسے عمل کے ذریعے

کیا گیا ہے جو تحریر کے تعین اور اس کی پیچیدہ ساخت ہی کی مدد سے ممکن ہے۔ یہ تناظر تحریر شدہ تاریخ کے احساس پر بھی انحصار کرتا ہے، جو وقت کے دورانیے میں واقعات کی ایک باضابطہ ترتیب ہے جس کے آخری لمحات کو اس سے پہلے کے لمحات میں تحریر شدہ دیکھا جا سکتا ہے۔ یاد کیے ہوئے ایک ماضی کا ایک ایسے مستقبل کے درمیان واقع ہونا جو ایک لحاظ سے پہلے ہی پیش آ چکا ہے، مجموعی طور پر اس کتاب کی زمانی ساخت کی تشکیل کر دیتا ہے۔

کتاب کا ایک حصہ ایسا ہے جہاں وہ تمام نکات جن کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے، ایک جگہ جمع ہو کر ایک ڈرامائی ارتکاز حاصل کر لیتے ہیں: بے خوابی کی وبا۔ یہ وبا ماکوندو کے باشندوں پر حملہ آور ہو کر نتیجے کے طور پر فراموشی پیدا کرتی ہے: لوگ چیزوں کے نام بھول جاتے ہیں۔ اس وبا کا چھوت مقامی انڈین آبادی سے لگا تھا، جو زبانی اظہار پر انحصار کرنے والے لوگ تھے، جبکہ اس کا علاج دریافت کرنے والا شخص، ملکیادیس، تحریر کا آدمی ہے۔ لیکن وبا کا علاج ہونے سے پہلے حوزے آرکا دیو بوائندیا، جو خاندان کا سردار ہے، اس کے سنگین اثرات کو محدود کرنے کے لیے یادداشت کی مشین ایجاد کرتا ہے:

> ''یہ کل، انسان کی تمام زندگی میں حاصل کیے گئے علم پر، ہر صبح، شروع سے آخر تک نظر ڈالنے کے مکان پر مبنی تھی۔ حوزے آرکا دیو بوئندیا نے اس کا تصور ایک چرخی نما لغت کے طور پر کیا تھا، جس کو محور پر رکھ کر دستے کے ذریعے چلایا جا سکے، اور اس طرح، زندگی کے سب سے ضروری تصورات، ہر چند گھنٹوں بعد، اس کی آنکھوں کے سامنے آ سکیں۔ وہ تقریباً چودہ ہزار اندراجات کرنے میں کامیاب ہو چکا تھا۔''

یہ دراصل تحریر کی مشین ہے۔ اس خطرے کا مقابلہ کرنے کے لیے کہ لوگ چیزوں کے منصب اور استعمال بھول جائیں گے (جس کی پُر مزاح مثال کے طور پر گائے کا ذکر کیا گیا ہے)، یہ مشین نام اور تعریفیں پیدا کرتی ہے۔ لیکن فراموشی کا خاتمہ کر کے یہ تبدیلی کا بھی خاتمہ کر دیتی ہے: دنیا لغت کی محکوم ہو جاتی ہے۔ اور چونکہ اس کا مقصد پوری حقیقی دنیا کو لفظوں سے اس طرح بھر دینا ہے کہ کہیں کوئی جگہ خالی نہ رہ جائے، اس کی مدوریت (Circularity) تحریری ادب کا استعارہ بن جاتی ہے، جو گویا ایک بند ساخت ہے جو کسی تغیر کو راہ نہیں دیتی، اور اپنی خود کفالت میں قید ہے: جو اس ناول کی مثال بھی ہے، اس کے جمود کے احساس اور ناقابلِ فرار تقدیر کے کل پرزوں سمیت۔ اس

ناول کے لوازمات زیادہ تر زبانی ہیں، لیکن وہ تحریری ہیت میں سے گزر کر ٹھوس شکل اختیار کرتے ہیں۔ یہ عمل دوہرا طریقہ اختیار کرتا ہے، ایک طرف زبانی سنائی جانے والی کہانیاں ہیں، اور دوسری طرف متعیّن تقدیر، جوملکیا دیس کی پیش گوئیوں کی شکل میں محفوظ ہے۔

اس ناقابل فرار تقدیر کا عمل ایڈی پس کے انجام (Oedipal Trap) کی طرح ہے، محرموں کے درمیان ممنوعہ جنسی تعلق کی خواہش (incestuous desire) بوئندیا خاندان کی جبلّت میں موجود ہے، اور اس خواہش کی تکمیل انتہائی درجے کا جرم ہے، جس کی سزا مکمل بربادی ہے، نہ صرف اس کا ارتکاب کرنے والوں کی، بلکہ اس کی پوری کائنات کی بربادی، رشتوں کو نام دینا اور ان کی تعریف متعیّن کرنا اس جرم کے امتناع کے لیے لازمی ہے، ناموں کے بغیر یہ امتناع کارگر نہیں ہو سکتا، اس لیے کہ ماں، باپ، بیٹا، بیٹی وغیرہ، رشتوں کو نام دینے ہی کا عمل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بے خوابی کی وبا کا فوری انسداد ضروری ہے، یہ ایڈی پس کے انجام کے تمام کل پرزوں کو نیست و نابود کر سکتی ہے۔ یہاں سوفوکلیز اور فرائڈ کا، مقبول عوامی معاشرت سے خطرناک ٹکراؤ ہوتا ہے۔

اب ہم زبانی پن بمقابلہ تحریر کے قضیے سے بڑھ کر، معاشرتی نظم وضبط کی عائدکردہ قیود، اور سماجی وجود کے بنیادی اصولوں میں تغیّر کے امکان، سے مارکیز کے شغف تک آ گئے ہیں۔ نوبیل انعام قبول کرتے وقت کی گئی تقریر میں تنہائی کے سوسال کے آخری جملے کو الٹ کر اس نے کہا کہ سوسال کی تنہائی کی سزا پانے والوں کو زمین پر ایک اور موقع دیا جانا چاہیے۔ سیاسی ضرورت کا یہ خیال، جو سوشلزم سے اس کی وابستگی سے پیدا ہوا ہے، اس کے فکشن کے بنیادی سروکار سے مطابقت نہیں رکھتا: ادبی انہماک اور سیاسی عقیدے کی دوسمتی اس کی تحریروں کا سب سے بڑا تضاد ہے۔ اس کا سب سے پسندیدہ ادیب سوفوکلیز ہے، خصوصاً اس کا Oedipus Rex۔ تنہائی کے سوسال میں لبرل پارٹی کی صفوں میں ایک سپاہی کہتا ہے: ''ہم پادریوں کے خلاف جنگ کر رہے ہیں، تاکہ اگر کوئی شخص اپنی ماں سے شادی کرنا چاہے تو کر سکے''۔ کسی بنیادی تبدیلی کو جنم دینے میں کولومبیا کی خانہ جنگیوں کی ناکامی، اور ایڈی پس کے انجام کا یقینی ہونا، دونوں ایک ہی سطح پر آ جاتے ہیں، تاریخ سے ماورا، متعیّن تقدیر کے عائدکردہ المناک ضابطوں کی فتح ہوتی ہے، اور تاریخ کا کام صرف اس تقدیر پر عمل کرنا ہے۔

لاطینی امریکہ کے کسی اور ملک سے زیادہ، کولومبیا کی تاریخ خانہ جنگیوں سے رنگین ہے۔

ان میں سے بدترین اور تاریخی طور پر قریب ترین، جسے La violencia کہا جاتا ہے 1948 سے 1962 تک جاری رہی، اور اس میں تین لاکھ جانیں تلف ہوئیں۔ منحوس وقت اور کرنل کو کوئی خط نہیں لکھتا اسی خانہ جنگی کے زمانے سے متعلق ہیں۔ مارکیز کے دیگر تمام ناول روزمرہ زندگی پر سیاسی تشدد کی متواتر یلغار کی تصویر کشی کرتے ہیں، اور تمام ناول کوئی معنی خیز سیاسی تبدیلی لانے میں ناکامی کے شاہد ہیں۔ لیکن مارکیز کی تحریروں میں تاریخ کا پدری اور اٹل تقدیر والا تصور ہی تاریخ کا واحد تصور نہیں۔ یہ تصور پتوں کا طوفان اور تنہائی کے سو سال پر چھایا ہوا ہے، جہاں نقطہ نظر مقامی دیہی اشرافیہ (مثلاً بوئندیا خاندان) کا ہے: بیسویں صدی کے اوائل میں یونائیٹڈ فروٹ کمپنی کی آمد کی تعبیر ایک مکمل تباہی کے طور پر کی گئی ہے، کیونکہ اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی سماجی تبدیلیاں اس اشرافیہ کے خاتمے کا اشارہ ہیں۔ دوسری جانب اس کے بعد کے ناولوں میں عوام کی اجتماعی یادداشت کی آواز سنائی دیتی ہے، جس میں سرکاری تاریخ کے مصنوعی پن اور تحریف کے واسطے ایک حقارت موجود ہے، کہ ''بڑی ماما کا جنازہ'' کا راوی کہتا ہے کہ یہی وقت ہے کہ صدر دروازے کے قریب کرسی گھسیٹ کر پورا قصہ بیان کر دیا جائے، اس سے پیشتر کہ مورخین آنکلیں۔ عوامی معاشرت کی اس پُرتضحیک اور مائل بہ تخریب لہر سے خود ایڈی پس کا اسطورہ بھی خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ بچوں کے نام رکھنے کا قاعدہ، جو اس قانون کا آئینہ دار ہے جس کی خلاف ورزی نہیں کی جا سکتی، پدری استحقاق کو سربلند رکھتا ہے، خاندان کی شناخت اس کے لڑکوں سے ہوتی ہے جن کے نام ہمیشہ باپ دادا کے ناموں پر رکھے جاتے ہیں۔ لیکن ممنوعہ جنسی عمل کا واحد حقیقی اشارہ سؤر کی دُم والے بچے کی پیدائش سے ملتا ہے۔ اس قسم کے ثبوت کی ضرورت ایک ایسے معاشرے میں پڑتی ہے جہاں غیر یقینی ولدیت کا اصول موجود ہو، یعنی جہاں پدری استحقاق کی پابندی ترک ہو جانے کی وجہ سے ماں کی اہمیت مسلم ہو، اور مرد آتے جاتے رہتے ہوں۔ یہ رویے کسان معاشروں سے تعلق رکھتے ہیں، جہاں حسب نسب اور ورثے میں ملنے والے ناموں کی اہمیت نہیں ہوتی، جو بوائندیا خاندان کے لیے نہایت اہم ہیں۔ اس کے باوجود، اور بوائندیا خاندان کی ممنوعہ جنسی تعلق کی خواہش کے نشانہ تضحیک بننے کے باوجود، یہ خواہش ہی وہ اصل قوت ہے جس کے ذریعے بیانیہ وقت کا سلسلہ آگے بھی بڑھتا ہے اور آخر کار تمام خالی جگہوں کے پر ہو جانے کے بعد تباہی کا شکار بھی ہو جاتا ہے۔ عوامی اور اشرافی قوانین کی تہیں یوں ایک دوسرے کے اوپر جمانے سے دو مرکزی تناظر پیدا ہوتا ہے، اور کبھی ایک اور کبھی

دوسرا مرکز زیادہ نمایاں محسوس ہوتا ہے۔ سطح پر اپنی ظاہری سادگی کے باوصف، مارکیز کی تحریر مختلف تہوں کی ایک پیچیدہ بُنت ہے۔

اقتدار کی درجہ بندی کی پابند زبان، اور عوامی معاشرت کی آواز کے درمیان ممکنہ فاصلہ 'سردار کا زوال' میں سب سے زیادہ شدت سے نمایاں ہوتا ہے۔ اس متن کو کئی آوازوں کے ذریعے بیان کیا گیا ہے، جن میں نمایاں آوازیں عام لوگوں کی ہیں جو آخر محل کے اندر داخل ہو کر آمر کے عرصہ حکمرانی کا خاتمہ کر دیتے ہیں۔ مگر یہ عوامی آوازیں، جو کسی ایک شخص کی نہیں بلکہ اجتماعی ہیں، صرف بے نام آمر کے خاتمے کی خواہش کا اظہار ہی نہیں ہے؛ یہ اسے ایک ٹھوس جسمانی وجود بھی عطا کرتی ہیں جس سے وہ دراصل محروم ہے۔ دوسرے لفظوں میں، اس کا وجود، ایک حد تک، ان کا مرہونِ منت ہے۔ پیرو سے تعلق رکھنے والے نقاد جولیو اور تیگا (Julio Ortega) نے یہ مئوقف اختیار کیا ہے کہ اس متن میں عوام کی آواز آمریت کی دیومالا پر تنقید اور اس کی تخریب کرتی ہے۔ لیکن اس بات پر بھی زور دیا جانا چاہیے کہ آمر، ایک مربوط شناخت رکھنے والے وجود کے طور پر، آوازوں کی اسی اجتماعیت کی پیداوار ہے جو اس کو بیان کرتی ہیں۔ ایک جانب آمریت کی باقی رہنے اور اقتدار کو جاری رکھنے کی خواہش ہے اور دوسری جانب عوامی آوازوں کا ایک سیل ہے، جو مسلسل تغیّر میں ہے، اور جس کی کوئی جامد شناخت نہیں ہے۔ لیکن بیانیے میں کوئی جوڑ دکھائی نہیں دیتا: عوامی آوازوں کی اجتماعیت اور آمریت کی جابرانہ وحدانیت کے درمیان تمام رخنے پریشان کن طور پر نظروں سے اوجھل کر دیے گئے ہیں، ریاست اور عوامی معاشرت کے درمیان فاصلہ دھندلا گیا ہے۔ استبداد کی ذمے داری، انجام کار، کسی پر عائد نہیں کی جا سکتی، یہ بس موجود ہے، موسم کی طرح۔ وہ کون سا عمل ہے جس کے ذریعے لوگ کسی کشش کے زیرِ اثر آمریت کی حدوں میں داخل ہو کر اپنے ہی استبداد کی سازش میں شریک ہو جاتے ہیں؟ اپنی ماں کے واسطے آمر کا شدید نوسٹلجیا اس کی وقت میں ثبات کی آرزو کو صورت پذیر کرتا ہے۔ اسی سے اس کی آواز میں وہ جذباتی کشش پیدا ہوتی ہے جو عوامی آوازوں کو اپنے اندر کھینچ کر دھندلا دیتی ہے۔ خود کو سماجی جبر کے سپرد کر دینے کی پشت پر بھی ایڈی پس کی وہی خواہش موجود ہے۔

آئیے اب مارکیز کی تحریروں میں تقدیر کی ناگزیریت پر عوامی غور کی طرف لوٹتے ہیں۔ ہر طرف سے بند اور ناقابلِ فرار ماحول کئی صورتوں میں پیدا کیا گیا ہے: موسم، خوشبوئیں، ناموں اور

واقعات کی تکرار اور جسمانی اور سماجی فنا کے مرحلے۔ یہاں ان میں سے صرف ایک، شاید سب سے زیادہ اہم، سطح پر اس ناگزیریت کے اظہار کے بارے میں گفتگو کی گنجائش ہے: پلاٹ کی ساخت میں پنہاں، وقت کے گزران کا بیان۔ ان تمام پلاٹوں میں ایک ہلاکت خیز واقعے پر گزر جانے والے طویل عرصے کا افسوں طاری ہے۔ اکثر موقعوں پر وقت ایک التوا (یا التواؤں کے ایک سلسلے) کی صورت میں گزرتا ہے۔ تنہائی کے سو سال میں بوئندیا خاندان کی تاریخ سو برسوں پر پھیلی ہوئی ہے، جن کے دوران ممنوعہ جنسی تعلق خواہش کی سزا ملتوی ہوتی چلی جاتی ہے۔ 'کرنل کو کوئی خط نہیں لکھتا' کے مرکزی کردار، کرنل، نے چھپن سال تک جنگ کی پنشن کا انتظار کیا ہے، جبکہ اس کی روزمرہ زندگی فاقوں سے نبرد آزما ہونے میں گزرتی ہے۔ ایک پیش گفتہ موت کی روداد میں سانتیا گونصر کی موت کا علم آغاز ہی میں ہو جاتا ہے۔ اس موت کے اعلان اور اس کے حقیقت بننے کے درمیانی وقفے کو ایک ادبی تدبیر کے ذریعے طویل کیا گیا ہے جس میں سانتیا گونصر کی موت کی وجوہ کی ایک عقلی تفتیش کا عمل، قصبے کے باشندوں کی، المیے کی غیر عقلی خواہش کے پس منظر میں دکھایا جاتا ہے۔ ''معصوم ارینڈرا'' میں ارینڈرا نامی کمسن لڑکی، اپنی دادی کے مکان میں غلطی سے آگ لگ جانے کی پاداش میں، ایک لامتناہی عرصے تک عصمت فروشی کا نشانہ بنتی رہتی ہے۔ اس کہانی میں دادی کا کردار مارکیز کے ہاں معاشرے کا استعارہ بھی ہوسکتا ہے، جو اپنے ارکان سے احساسِ جرم کے قرض کی متواتر وصولی کرتا رہتا ہے۔ سردار کا زوال میں جس شے کا التوا ہے وہ آمر کی موت ہے، جس کا شدت سے انتظار کیا جاتا ہے، لیکن جب وہ درحقیقت واقع ہوتی ہے تو تھکن کا احساس غلبہ پالیتا ہے، گویا ایک مختلف سیاسی نظام کی تعبیر کے لیے جو توانائیاں درکار ہیں وہ ماند پڑ گئی ہیں۔

مارکیز کے اکثر بیانیوں میں وقت، قربانی، اور بتدریج فنا کی قیمت پر خریدا جاتا ہے، جبکہ تبدیلی کے تمام امکانات معدوم ہوتے چلے جاتے ہیں۔ 'کرنل کو کوئی خط نہیں لکھتا' زیادہ تفصیلی غور کا مستحق ہے، کیونکہ وہ بدلے ہوئے حالات کے امکان کو پیش کرتا ہے، جس کی بنیاد مسلسل بغاوت پر ہے۔ اگرچہ سیاسی جبر نے روزمرہ زندگی کے ہر رخنے میں راہ پالی ہے۔ لیکن کرنل اس تحکمانہ دلیل کے آگے ہتھیار ڈالنے سے انکار کر دیتا ہے جس کے ذریعے آمریت، اس دعوے کے ساتھ کہ وہ بے بدل اور فطری ہے، اپنی طاقت کو مستحکم کرتی ہے۔ ہر موڑ پر، بذلہ سنجی، مزاح اور سادہ لوحی کے امتزاج کے ساتھ، کرنل اقتدار سے سیاسی اور وجودی مفاہمت کی مکارانہ زبان کو ناکام کر دیتا ہے۔

ہمیں، کامیو کے طاعون کی طرح، یہ پہچاننے کی دعوت دی جاتی ہے کہ اخلاقی بغاوت کا عمل ایسا بھی ہوسکتا ہے جو کسی نظامِ عقائد پر استوار نہ ہو، لیکن پھر بھی، روزمرہ اور عمومی زندگی کے اندر رہتے ہوئے سربلندی حاصل کرے اور مایوسی کے خلاف نبرد آزما ہو۔ اس کے باوجود، مارکیز کے ناول میں، متن کی دیگر سطحیں منظم طور پر رفتہ رفتہ بغاوت کی بیخ کنی کر دیتی ہیں۔ لڑاکا مرغ کو، جو سیاسی تبدیلی اور مستقبل کی امید کی علامت ہے، کرنل اپنی اور اپنی بیوی کی جسمانی ضروریات کی قربانی کی قیمت پر زندہ رکھتا ہے، جیسے کہ اس کی بیوی کہتی ہے: ''یہ ایک مہنگی خام خیالی ہے، مکئی ختم ہونے کے بعد ہم اسے اپنا کلیجہ ہی کھلا کر پال سکیں گے۔'' یہ تبصرہ کرنل کی مثالیت پسندی کو تو اجاگر کرتا ہی ہے، لیکن اس مثالیت پسندی کی قیمت کی جانب بھی اشارہ کرتا ہے، اور اس یونانی اسطورے کو متحرک کرتا ہے جس میں پرومیتھیوس کو دیوتاؤں کی آگ چرانے کی یہ سزا ملتی ہے کہ ایک گدھ پیہم اس کا جگر نوچ نوچ کر کھاتا رہے۔ جب ایک بار ہم آگ کو ایک انسانی ایجاد کے طور پر مطیع کر لیتے ہیں، اور جان جاتے ہیں کہ گدھ خود پرومیتھیوس ہے، تو یہ اسطورہ انسانی توانائی کو قربانی کے ایک نظام کے سپرد کر دینے کی مثال بن جاتا ہے۔ مرغ اجتماعیت یا سیاسی نظام کا اشارہ بھی ہے، جسے افراد کی قربانی دے کر پروان چڑھایا اور باقی رکھا جاتا ہے۔ کرنل، جو ایک رواقی (Stoic) ہے، کسی شخص کو چھونا پسند نہیں کرتا، اس لیے جس لمحے وہ لڑاکا مرغ کو چھوتا ہے، وہ لمحہ ایک خاص شدت کا حامل ہے:

''وہ اور کچھ نہ بولا کیونکہ اس جاندار کے گرم اور گہرے ارتعاش نے اس پر کپکپی طاری کر دی تھی۔ اسے خیال آیا کہ اس نے اس سے پہلے کبھی اس سے زیادہ زندہ شے اپنے ہاتھوں میں نہیں لی۔''

اس طرح ہم یہاں ایک اور تصور کو کارفرما دیکھتے ہیں، جو درحقیقت مسیحیت سے تعلق رکھتا ہے، قربانی کے عمل کے ذریعے دوسروں سے جڑ جانے کا تصور۔ متن کی وہ سطح جو انقلابی بغاوت کی شہادت دیتی ہے، ناگزیر تقدیر، اور قربانی کے متعین ضابطوں کے سامنے ماند پڑ جاتی ہے۔

متن کی مختلف سطحوں کو ایک ساتھ بُننے میں مارکیز کو غیر معمولی مہارت حاصل ہے۔ اس کی سرشاری کا ایک بڑا حصہ ایک زبردست بیانیہ توانائی کا احساس ہے، جو قید عائد کرنے اور آزادی عطا کرنے والی قوتوں کے درمیان ایک کشمکش میں مشغول ہے۔ وبا کے دنوں میں محبت کا ایک دلچسپ ترین پہلو یہ ہے کہ اس میں اس نمونے سے انحراف کیا گیا ہے جو اس سے پہلے مارکیز کی

تحریروں پر حاوی رہا ہے۔ پہلی نظر میں اس ناول کے پلاٹ بھی اس سے پہلے کے ناولوں کی جانی پہچانی شباہت محسوس ہوتی ہے، کیونکہ اس کا مرکزی تار بھی ایک عشق کا التوا ہے جو اکیاون سال، نو مہینے اور چار دن کے عرصے پر محیط ہے۔ اس کے باوجود اس میں ایک بہت نازک فرق موجود ہے۔ فرمینا دازا، اس عشق کی ایک فریق، دانائی سے کام لے کر ماضی سے، اور خصوصاً نوسٹلجیا کی ترغیبات سے جو مارکیز کی اس سے پہلے کی افسانوی تحریروں کا غالب جنسی جذبہ رہا ہے، دامن چھڑا لیتی ہے:

''ماضی کی یاد نے مستقبل کی تلافی نہیں کی تھی، جس پر یقین کرنے پر وہ مصر تھا۔ اس کے برعکس، وہ یاد اس عقیدے کو تقویت پہنچاتی تھی جس پر فرمینا دراز ہمیشہ قائم رہی تھی، کہ بیس سال کی عمر کی جذبانیت گو نہایت قابل قدر اور خوبصورت شے تھی، لیکن وہ محبّت نہیں تھی۔''

جس شے کو وہ بطور خاص رد کر رہی ہے وہ فلوتینیو آریزا کا رچایا ہوا محبّت کا تصور ہے، محبّت کی خوشبوؤں اور ذائقوں کی قربان گاہ پر خود کو فنا کر لینا (وہ یودی کلون پیتا اور گارڈینیا کے پھول کھاتا ہے)، اس تصور میں خود کو تباہ کر لینے کا، ایک مرض کا مقام ہے، جس کا اشارہ استعاراتی طور پر ناول کے عنوان سے بھی ملتا ہے۔ جب آخر کار فلوتنیو آریزا اور فرمینا دازا کا ملاپ ہوتا ہے، تو محبّت اور ہیضے کی یکسانیت ایک مختلف معنی اختیار کر لیتی ہے۔ اب جبکہ دونوں کی عمر ستر سال سے تجاوز کر چکی ہے، ان کی محبّت، روایات اور رسمیات کے خلاف، اور اس قرنطینہ کے خلاف ایک بغاوت ہے جو معاشرہ اپنے مخالفوں پر عائد کر دیتا ہے۔

محبّت، مارکیز کے ناولوں میں، عقل کی دسترس سے باہر ایک انتشار کا مقام ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تمام سماجی پابندیوں کا سب سے بڑا ہدف بنتی ہے۔ بار بار، جب نظم وضبط کی تعمیر محبّت کے ہاتھوں منتشر ہو جاتی ہے، تو اس کے نتیجے میں ممنوعہ جنسی تعلق، یا اکارت خواہشوں۔ یا کم از کم نوسٹلجیا کی رسمیات بھی کی، تقدیر اور تباہی کی تصویریں غلبہ حاصل کر لیتی ہیں۔ مگر فرمینا دراز اور فلورتنیو آریزا اس عمل سے بچ نکلنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں، اور اس کی وجہ صرف ان دونوں کا ضبط نہیں بلکہ یہ بھی ہے کہ مارکیز اپنی بیانیہ توانائی کے منبع کو المنا کی، قربانی، اور نوسٹلجیا پر مبنی یادداشت کی بند کتاب سے ہٹانے کی کوشش میں ہے۔ فلورتینیو آریزا کا پچاس سالہ انتظار، کرنل کے زُہد، ارینڈرا کی ادائیگی قرض، یا آمر کے اپنی ماں کو یاد کرنے سے مختلف نتیجہ پیدا کرتا ہے۔ جس جگہ ان کے عشق کی تکمیل ہوتی ہے وہ ایک بحری جہاز ہے جو ان دونوں کو دریائے ماگدالینا میں اوپر کی جانب لے جا رہا ہے۔

وقت کی گزران کے ایک اور طرح کے عمل کے بہاؤ پر۔ جو قربانی والے عمل سے بہت مختلف ہے۔ جہاز مارکیز کی تحریر کی مشین ہے، جو ایک نئے قالب میں آ گئی ہے۔ کارتاحینا کی طرف واپسی کے سفر میں وہ جہاز پر قرنطینہ کا پرچم لہرانے کا فیصلہ کرتے ہیں، تاکہ مسافر اور اسباب جہاز سے دور رہیں، اور وہ دونوں، کپتان اور اس کی داشتہ کے ساتھ، تنہا رہ جاتے ہیں۔ اس کھاڑی میں انتظار کے دوران فلورتینو آریزا آخر طے کرتا ہے کہ دوبارہ اوپر کی جانب سفر پر روانگی ہی واحد حل ہے۔ ''اور تمہارا کیا ہے، ہم کب تک یہ آمدورفت جاری رکھ سکتے ہیں؟'' کپتان دریافت کرتا ہے۔

اس سوال کا جواب فلورتینو آریزا کے پاس ترپن سال، سات ماہ اور گیارہ دن رات سے تیار تھا: ''زندگی کے خاتمے تک''۔

فلورتینو آریزا کے جواب میں شامل عرصے کی طوالت کم و بیش مارکیز کی اس وقت کی عمر کے برابر ہے جب وہ کتاب لکھ رہا تھا، لہٰذا اس سوال میں یہ سوال بھی موجود ہے کہ وہ اور کتنے عرصے تک ایک ادیب کے طور پر زرخیز رہ سکتا ہے۔ سفر کے جاری رکھنے میں ایک رکاوٹ جہاز کے بوائلر کے لیے لکڑی کی کمی ہے (دریا کنارے کے جنگل کٹ چکے ہیں)، اور یہ خوف کہ دریا خشک ہو کر ایک شاہراہ میں تبدیل ہو جائے گا۔ اپنے پہلے ناول سے لے کر، مارکیز اس دنیا کے خاتمے کے بارے میں فکرمند رہتا ہے جس کے بارے میں وہ لکھ رہا ہو۔ یہاں البتہ اسے اعتماد ہے کہ تحریر کی مشین اپنا سفر جاری رکھ سکتی ہے۔ اسے بلاشبہ ایندھن اور وسعت کی ضرورت ہے، لیکن اب وہ اپنے استعمال میں آنے والی اشیا کو تباہ نہیں کرتی۔ یہ اور بات ہے کہ وہ اشیا۔ بیسویں صدی کی سرمایہ داری سے قبل کی روایتی دیہی دنیا۔ خود مٹتی جا رہی ہے۔ یہ امر اس سوال کو اور بھی دلچسپ بنا دیتا ہے کہ مارکیز کی اگلی تحریر کیا ہوگی۔

○○○

تنہائی کے سو سال

مائیکل وُڈ / اجمل کمال

لاطینی امریکی ادب اس براعظم کی فتح (the Conquest) سے پیشتر بھی موجود تھا، اگرچہ وہ لاطینی نہیں تھا اور نہ خود کو امریکی کا نام دیتا تھا۔ لیکن اس کے انداز میں کوئی ایسی بات ہے کہ وہ بار بار بے حد قریبی زمانے کا معلوم ہوتا ہے، گویا اسے ابھی دریافت کیا گیا ہو اور یہ احساس صرف باہر والوں تک محدود نہیں۔ اس ادب کی تاریخ میں ہر طرح کے خلا موجود ہیں، اور اندھیرے کے اور بہاؤ رک جانے کے وقفے، اور چیلے کے ادیب حوزے دونوسو (Jose Donoso) کا کہنا ہے کہ معاصر لاطینی امریکی فکشن کا موجودہ عروج، جسے Boom کا نام دیا جاتا ہے اور جو واضح اور قابلِ لحاظ نئی تحریروں کی صورت میں کوئی بیس سال قبل نمودار ہوا، ایسے ادیبوں کی پیداوار ہے جن کے دادا تو تھے لیکن باپ نہیں تھے۔ ان کی ادبی روایت میں ان سے فوراً پہلے کوئی مثال، یا کسی متعیّن راہ کا سراغ نہیں ملتا، لیکن اس کی کمی نے، ایک بار اس کا مکمل ادراک ہو جانے کے بعد، ایک نہایت قابلِ دید موقعے کی صورت اختیار کر لی۔

اس عروج کے واسطے ہسپانوی زبان میں بھی انگریزی کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے، جس سے اس پورے معاملے پر ایک ہلکی سی بدیسی خوشبو چھا جاتی ہے، اور ایک نقارے کی سی گونج: EL Boom۔ لاطینی امریکی فکشن کی یہ فراوانی نہایت گرما گرم بحثوں کا موضوع رہی ہے؛ اسے ذرائع ابلاغ کی ایجاد، اور فرانسیسی اور امریکی ناشروں کے ذہن کی پیداوار کے طور پر دیکھا گیا ہے، ایک طرح کے ادبی مافیا کے ارکان کی ایک دوسرے کی تحریروں کو بڑھاوا دینے کی سازش کے طور پر دیکھا گیا ہے، اور اسے ایک تابناک نئے جنم، بلکہ پہلے جنم، اس ادب کی آزاد زندگی میں پہلی بار آمد، کے

طور پر بھی دیکھا گیا ہے۔ ''بوم'' کی اصطلاح کو بازاری، نامناسب اور فن کے لیے توہین آمیز خیال کیا گیا ہے؛ اس کے باوجود، اگر ہم اسے زیادہ سنجیدگی سے نہ لیں، تو یہ اس مظہر کو بیان کرنے کے لیے مجھے نہایت موزوں معلوم ہوتی ہے۔ اس سے نئے ادیبوں کی دریافت کے نوآموز جوش وخروش کا پتا چلتا ہے، اور بڑے کارآمد طور پر یہ اشارہ ملتا ہے کہ گویا ان ادیبوں نے تخیّل کی سرزمین میں تیل کے ذخیرے دریافت کر لیے اور مالا مال ہو گئے۔ ''بوم'' کی اس سرزمین کا سب سے دیرپا نشانِ راہ تنہائی کے سوسال ہے۔

لاطینی امریکی ادب کے اس عروج کے ساتھ بار بار وابستہ ہونے والے ناموں میں حولیو کورتازار (Julio Corazar)، کارلوس فوئنتیس (Carlos Fuentes)، گیئرموکا بریرا انفانتے (Guillermo Cabrea infante)، گابرئیل گارسیا مارکیز اور ماریو برگس یوسا (Mario Vargas Llosa) کے نام شامل ہیں، اگرچہ بہت سے دوسرے ادیبوں کے نام بھی اس تذکرے میں آتے جاتے رہتے ہیں۔ ان ناموں کی قومیتیں بھی ایک دلچسپ کہانی سناتی ہیں: ایک ارجنٹینین، ایک میکسیکن، ایک کیوبن، ایک کولومبیئن اور ایک پیرووییَن۔ پورے براعظموں پر محیط ادبی تحریکیں پہلے بھی ہو چکی ہیں لیکن ان کی تعداد زیادہ نہیں ہے، اور لاطینی امریکی ادب کی تحریک میں نئی وفاداریوں کا واضح احساس موجود ہے؛ یہ اپنے اپنے ملک سے نہیں، بلکہ لاطینی امریکہ سے، ہسپانوی زبان سے، جدید ادب سے، اور فکشن اور دنیا کے درمیان تعلق کے مخصوص نظریات سے وفاداری۔ اگر ہم (حوزے دونوسو کی بات میں) اتنا اضافہ کر سکیں کہ بن باپ کے ان ادیبوں کے ممتاز اور مقبول بدیسی چچا موجود تھے۔ جوئس، کافکا، ہیمنگ وے، فاکنر۔ اور یہ کہ انہوں نے لگتا ہے اپنی پوری زندگی سینما دیکھنے میں گزاری ہے، تو ایک تصویر سی بننے لگتی ہے۔ ہمیں ان کے مقامی چچاؤں، مثلاً بورخیس (Borges)، کارپنتیئر (Carpentier) اور اونیتی (Onetti)، کے بارے میں بھی سوچنا پڑتا ہے، حالانکہ یہ موقف اختیار کرنے کے لیے، کہ یہ باپ نہیں بلکہ چچا تھے، ادبی تاریخ کے ایک مکمّل نظریے کی ضرورت پڑے گی، کہ یہ نئے ادیبوں کے لیے مواقع کی نشان دہی تو کرتے ہیں لیکن نسب کا سلسلہ ان سے قائم نہیں ہوتا۔

یہ ''بوم'' اتنا بڑا نہیں تھا کہ اسے نشاۃ ثانیہ کا نام دیا جا سکے، اور یہ تحریک بھی نہیں تھا، اگر تحریک سے مراد ایک سوچے سمجھے لائحہ عمل پر مبنی ایک ادبی دبستان ہو۔ لیکن لاطینی امریکہ میں اس کے

نمودار ہونے کی معنویت کسی تہذیبی اُبال یا عجیب الخلقت حادثے سے کہیں زیادہ تھی۔ یہ اپنا شعور رکھنے والی جدت پسندی کا خود پر اصرار تھا؛ اس سے علاقائیت اور عذر خواہی کا خاتمہ ہوا، اور اسے، ایک اور تعریف کی رو سے، بالکل درست طور پر ایک تحریک کہا جا سکتا ہے، کیونکہ یہ مخصوص قوتوں کے ایک مخصوص وقت پر مجتمع ہو جانے کا مظہر تھا۔ یہ مخصوص وقت ۱۹۶۰ کی دہائی کا تھا (اس ''بوم'' کے دور سے تعلق رکھنے والی آخری ناول شاید دونوسو کا The Obscene Bird of Night تھا جو ۱۹۷۰ میں شائع ہوا)، اور یہ مخصوص قوتیں بنیادی طور پر ادبی بےصبری اور سیاسی ناامیدی کی قوتیں تھیں۔

بےصبری کا وجود واضح ہے۔ ان ادیبوں پر بدیسی اثرات، محبوب فلموں کے پُرتخیّل اور جذباتی عناصر، بورخیس، کارپینتیئر اور اونیتی کی عجیب وغریب اور ذہن پر چھا جانے والی انگیخت، ان سب نے مل کر قصہ گوئی کی ان تکنیکوں کے لیے سرمایہ فراہم کیا جو آزمائے جانے کے انتظار میں تھیں؛ طنز اور الفت کا ایک آمیزہ ایجاد کیا، منصوبہ بند حقیقت پسندی کے بارے میں فکشن میں اور اس سے باہر کی دنیا دونوں میں گہرے شکوک پیدا کیے۔ کارپینتیئر نے لاطینی امریکی حقیقت کے عجائبات کا تذکرہ کیا، جو فریضے کے طور پر اختیار کردہ حقیقت پسندی میں لازمی طور پر غیر موجود ہوتے ہیں؛ اور مقبول عام تنقیدی اصطلاح ''جادوئی حقیقت نگاری'' اگرچہ ابہام سے بھرپور ہے، لیکن اس کے باوجود ادبی تناظر میں ایک تغیّر کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس مقام تک آ کر ہمارا سامنا قابلِ لحاظ فلسفیانہ اور تاریخی پیچیدگیوں سے ہوتا ہے، اس لیے شاید اتنا کہنا کافی ہوگا کہ ''بوم'' سے تعلق رکھنے والے ادیبوں پر، گویا پہلی بار اور اچانک، یہ انکشاف ہوا کہ دنیا، ایک ساختہ شے اور ہذیانی ناممکنات سے بھرپور ہونے کے باوجود، ایک حقیقی وجود رکھتی ہے، اور یہ کہ تخیل تقریباً ہمیشہ درست ثابت ہوتا ہے، چاہے اس کی وجہ یہ ہو کہ جو چیز آپ کے محض تخیل میں آئی ہے، کوئی نہ کوئی شخص پہلے ہی اسے انجام دے چکا ہے، یا کہ آپ کے تخیل نے کسی شخص کی ضرورت کے مطابق ایک موزوں استعارہ وضع کر لیا ہے اور یہ کہ ان حالات میں فکشن کھیل کا میدان بھی ہے اور جنگ کا میدان بھی؛ یہی وہ مخصوص جگہ ہے جہاں کلچر کے بنیادی جھگڑے چکائے جا سکتے ہیں، اور چکائے جاتے ہوئے دیکھے جا سکتے ہیں۔

ایک اعتبار سے یہ فراواں اور کچھ کچھ مضطرب بےصبری خاصی پرانی ہے۔ وقفوں کو نظر انداز کرتے ہوئے، اور کئی پشت پیچھے جا کر، ہم ایک غیر متواتر ہسپانوی امریکی روایت کی تشکیل کر سکتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ یہ طریقہ پیچھے لوٹ کر اس روایت کے ٹکڑے جوڑنے کا عمل ہے، لیکن

روایت کی شکل متعیّن کرنے کا مروج طریقہ اور کون سا ہے؟ مثلاً بیروک (Baroque)، یوروپ میں زوال کو پہنچ جانے کے بہت بعد تک لاطینی امریکہ میں پھلتا پھولتا رہا، اور یہ عجیب حقیقت ''بوم'' کے تحریروں کے بعض مخصوص نقوش کی طرف ہماری توجہ مبذول کراتی ہے۔ ''بوم'' دوسری قسم کے ناول کے پھلنے پھولنے کا موقع ثابت ہوا، وہ ناول جو ہر چیز کو بیان کرتا ہے، یہاں تک کہ واہمے اور خواب میں دیکھی ہوئی چیزوں کو بھی۔ یہ بیروک کا ایک جدید روپ ہے۔

اس تحریک کے ابتدائی خدوخال ہمیں بورخیس کے ہاں نظر آتے ہیں، جہاں حقیقت کی ایماندارانہ نقل کی بجائے اس کی منقلب شدہ صورت کا راج ہے۔ یہ بات کہ فکشن کا یہ ادراک اب خاصا مانوس لگتا ہے، بلکہ ''بوم'' کے لیے اس کی حیثیت ایک روزمرہ کے معمول کی سی ہے، بورخیس کے اثرات کی ہمہ گیری کی شاہد ہے۔

اوکتاویو پاز (Octavio Paz) کا کہنا ہے کہ تاریخی اعتبار سے لاطینی امریکہ یوروپ کی ایجاد ہے، ''یورپی یوٹوپیاؤں کی تاریخ کا ایک باب''، اور یہ بات ''غیر حقیقی'' ہونے کے ایک آزاد رکن اور عجیب وغریب احساس کا ماخذ ہوسکتی ہے: یہ نہ تو جدید یورپیوں کا مابعد الطبیعیاتی یا epistemological کرب ہے، نہ شمالی امریکیوں کی، تیزی سے بدلتے ہوئے سماجی اور جغرافیائی منظر سے پیدا ہونے والی، ناراحتی ہے، بلکہ یہ تو کسی اداکار کی اُس تھکن اور اکتاہٹ کی طرح کا احساس ہے، جو ایک طویل عرصے تک جاری رہنے والے ناٹک سے پیدا ہوئی ہے جس کے بارے میں وہ ایک قدیم اور دبی بے یقینی کا شکار ہے: یہ احساس ہے کہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ حقیقت ہرگز نہیں ہو سکتی، یہ تو کسی اور کا دیکھا ہوا خواب ہے۔ یہ ''کوئی اور'' مختلف زمانوں میں بلاشبہ مختلف روپ اور زاویہ ہائے نظر (vantage-points) اختیار کرتا رہا ہے، اور آزادی کے بعد لاطینی امریکی باشندے اور طرح کے خوابوں میں مقیم ہیں۔ لیکن غیر حقیقی پن کا وہ احساس اب بھی برقرار ہے۔

دوسرے الفاظ میں، غیر حقیقی پن کا احساس مقامی حقیقت کا ایک حصہ ہے، جس کا بہترین بیان بیروک کی مختلف شکلوں میں ملتا ہے۔ اس ادراک کی پُرجوش اور اکثر حیرت خیز تفہیم کے اظہار کی بے تابی ہی وہ مظہر ہے جسے میں ادبی بے صبری کا نام دیتا ہوں۔

سیاسی ناامیدی کا تخمینہ لگانا البتہ اس سے زیادہ دشوار ہے۔ ایک زمانہ تھا جب ''بوم'' کو ۱۹۵۹ کے کیوبن انقلاب کا ادبی بازوخیال کیا جاتا تھا، اور یہ ایک ایسا خیال تھا جس میں اگر ایک کچی

پکی فہم کے بیچ نہ ہوتے تو اسے قطعی مہمل قرار دیا جا سکتا تھا۔ یہ تمام ادیب بائیں بازو کی طرف جھکاؤ رکھتے تھے اور کیوبن انقلاب کے ابتدائی دنوں میں اس کے ہمدرد تھے۔ ان میں سے بعض نے مثلاً گارسیا مارکیز نے، اور ۱۹۸۴ میں وفات پانے تک کورتازار نے۔ ہمدردی، یا بلکہ ہمدردی سے زیادہ کا رویہ جاری رکھا، اور بعض نے اس سے محتاط فاصلہ اختیار کر لیا یا اس سے خود کو بالکل علیحدہ کر لیا، مثلاً کابریرا انفانتے نے، جو اب ایک برطانوی شہری کی حیثیت سے لندن میں مقیم ہے۔ لیکن یہ سب دراصل غیر اہم معمولی واقعات ہیں اور درحقیقت اس کچی پکی فہم کا تعلق تمام لاطینی امریکیوں کے لیے کیوبن انقلاب کی ناقابلِ فرار حیثیت سے ہے، خواہ اس کے بارے میں ان کا رویہ کچھ ہی کیوں نہ ہو۔ ادب اس انقلاب کا حاشیہ بردار نہیں تھا، لیکن اس کا مسکن کوئی اور دنیا تو نہیں تھی۔

اس انقلاب کی اہمیت نہ صرف ادب کے لیے بلکہ تقریباً ہر چیز کے لیے مسلم ہے، لیکن اس اہمیت کا واضح طور پر تخمینہ لگانا ناممکن ہے۔ میں صرف ایک اندازہ لگانا چاہتا ہوں، جو میرے خیال کے مطابق گارسیا مارکیز کے معاملے میں، اور مارکیز کے بارے میں میرے احساس کی نسبت سے، تو خصوصاً برمحل ہے ہی، لیکن دوسرے ادیبوں کے سلسلے میں بھی اس میں کوئی کام کی بات ہو سکتی ہے۔ میں سیاسی ناامیدی کا ذکر کر رہا ہوں، اور کیوبن انقلاب نے اس احساس کو زائل بھی کیا اور اس میں پیچیدگی بھی پیدا کی۔ اس نے اس تصور کو تبدیل کیا کہ لاطینی امریکیوں کے لیے کیا کچھ ممکن ہے، اس نے ثابت کیا کہ جو چیز ناقابلِ تغیّر دکھائی دیتی ہے، اسے تبدیل بھی کیا جا سکتا ہے، اور عزم کے سہارے، ہر قسم کی حیران کن رکاوٹوں کو عبور کر کے کوئی بھی مقصد حاصل کیا جا سکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ انقلابات اپنے ابتدائی دنوں میں اسی طرح کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ لیکن اس انقلاب کے اثرات ایک چھوٹے سے جزیرے تک محدود رہے اور بقیہ برصغیر کی حالت پہلے کی طرح رہی، بلکہ پہلے سے روز بروز بدتر ہوتی گئی۔ انقلاب کی قائم کردہ مثال مستند تھی، لیکن اس کے اثرات کہاں تک پہنچ سکتے تھے؟ ان حالات میں ناامیدی تقدیر نہیں بلکہ انتخاب کا معاملہ بن گئی۔ اسے ترک کیا جا سکتا تھا، اور بہت سوں نے کیا بھی؛ لیکن یہ ناامیدی کسی شخص کا اعتقاد متزلزل ہونے پر دوبارہ منتظر ملتی تھی، اور اکثر اوقات حقائق اسی کی تائید کرتے تھے۔

''بوم'' کے زمانے کا زیادہ تر فکشن اسی ناامیدی سے باوقار انداز میں انکار کیے جانے، لیکن اس کے پھر بھی منڈلاتے رہنے کی پیداوار ہے۔ یہ ادبی فراوانی، بیانیہ تکنیکوں کا یہ بلند ہمت

مظاہرہ، ایک آزادی کی خواہش کا جشن منانے کے لیے ہے، جو اخلاقی بھی ہے، سیاسی اور فنکارانہ بھی؛ لیکن ایک سوگوار حس مزاح، الم اور باوقار شکست سے مانوس ذہنی کیفیت، لاشیں شمار کرتی ہے، ایذاؤں، بظاہر لافانی حکمرانوں، فرقہ وارانہ جھڑپوں، اور آگے کے طویل راستے کا حساب کرتی ہے۔ گرامشی کے قول ''عقل کی قنوطیت، عزم کی رجائیت'' کی طرح، اس کیفیت کو ذہن اور دل کی رجائیت، لیکن جسم اور ہڈیوں کی قنوطیت، ایک غیر حقیقی اور مطلق العنان تاریخ کے ناقابلِ برداشت بوجھ کے طور پر بیان کیا جا سکتا ہے۔

وہ ادیب خود شاید اس تجزیے سے اتفاق نہیں کریں گے اور غالباً ممکنات کے زیادہ مثبت خیال کے حق میں بحث کریں گے، اور میں ان کو درست سمجھنا چاہوں گا۔ لیکن ان کی تصور کردہ دنیاؤں کا استناد ان کے خلاف شہادت دیتا ہے۔ ان کے حق میں جو بہترین بات کہی جا سکتی ہے۔ مگر یہ بہت بڑی بات ہے، اور ان کی تحریروں کی طاقت کے بنیادی سرچشمے کی نشاندہی کرتی ہے۔ وہ یہ ہے کہ وہ ناامیدی کو ایک شدید آزمائش میں ڈالتے ہیں، جو ان سے پہلے کسی نے شعوری اور حقیقت پسندانہ انداز میں کبھی نہیں کیا۔ یہ ادیب ناامیدی کے وجود سے انکار نہیں کرتے، نہ اس سے بغل گیر ہوتے ہیں؛ یہ تو اس سے پیچھا چھڑانے کی کوشش کرتے ہیں۔ بلکہ میں تو کہوں گا کہ تنہائی کے سو سال میں ناامیدی کو پاش پاش کر دیا گیا ہے، اسے ایک واہمے، تقدیر کے ایک فریب نظر کی شکل دے دی گئی ہے۔ لیکن یہ ایک پُرکشش واہمہ ہے، جبکہ پاش پاش کرنے کا عمل رازدارانہ ہے، جو آسانی سے نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ ترقی پسندوں کو اس کتاب نے، اور اس کے نام نہاد قنوطی اور معدومیت پسند انداز نے، ہمیشہ الجھن میں ڈالا ہے۔ یہ انداز تو ذاتی اور تاریخی اسباب کی پیداوار ہے جسے ہر صورت میں موجود ہونا ہی تھا، لیکن جس توانائی سے کتاب میں اس کی مزاحمت کی گئی ہے، حتیٰ کہ وہ مزاح اور تمسخر جس کے ذریعے اسے بیان کیا گیا ہے، بلاشبہ بڑی حد تک ناامیدی کے اس احساس کی پیچیدگی کا مرہونِ منت ہے جو کیوبا کی مثال سے پیدا ہوا۔

لیکن اس نقطہ نظر میں معاصر لاطینی امریکی ادیبوں کی قومی شناخت کو نظر انداز کر کے ان پر ایک پین امریکن ازم لاد دینے کا خدشہ موجود ہے۔ لاطینی امریکہ کے لوگ متوازی تاریخ اور مشترک امیدیں اور مشترکہ آسیب رکھتے ہیں، لیکن ان کی، درجہ بہ درجہ مختلف مقامی تاریخیں بھی ہیں۔ تنہائی کے سو سال اس اعتبار سے ''بوم'' کے زمانے کی تحریروں کا مکمل طور پر نمائندہ ہے۔ یہ اختلافات کو

حذف کر کے، وقت اور سیاست، موسم اور تہذیب کے ایک مشترکہ لاطینی امریکی تجربے تک رسائی پانے کی کوشش کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہ اس تاثر کو حاصل کرنے میں کامیاب بھی ہوا ہے۔ لیکن اختلافات کو نہیں بلکہ صرف ناموں کو حذف کر کے۔ یہ تعمیم یا تجرید سے کام نہیں لیتا، یہ مسلمہ کولومبیئن حقیقتوں کو اٹھاتا ہے اور ان پر سے لیبل ہٹا دیتا ہے۔ اس سے ان حقیقتوں کے کولومبیئن ہونے میں کوئی کسر نہیں آتی، مگر اتنا ضرور ہوتا ہے کہ وہ صرف کولومبیئن نہیں رہ جاتیں۔

کولوبیا جمہوریت کی ایک طویل روایت رکھتا ہے، لیکن یہ اونچے طبقوں کی جمہوریت ہے، جو درحقیقت امرا کے چند حریف گروہوں کے درمیان مسابقت سے زیادہ کچھ نہیں۔ لبرل اور کنزرویٹو، جو پوری انیسویں صدی، اور بیسویں صدی کے بیشتر حصے کی سیاست پر چھائے رہے، ایک دوسرے سے قطعی مختلف اصولوں کے علمبردار تھے۔ اصلاح یا رجعت پسندی، آزاد تجارت یا تحفّظات، کلیسا اور ریاست کی علیحدگی یا یکجائی۔ لیکن ان دونوں گروہوں کی یکسانیت کو تنہائی کے سو سال میں مبالغہ آمیز تمسخر کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ تاہم یہ دونوں پارٹیاں طبقاتی مفادات کے ایک تنگ دائرے کے اندر رہتے ہوئے بھی دو متضاد تناظروں کی نمائندگی کرتی تھیں، اور انہوں نے مقامی طور پر شدید وفاداریوں اور نفرتوں کو جنم دیا جنہیں، یہاں تک کہ لوگوں کے مفادات کے برخلاف بھی، سختی سے برقرار رکھا گیا، جس کے اثر سے لوگ خود کو ڈیموکریٹ اور ری پبلکن کی بجائے (رومیو اینڈ جولیٹ کے حریف خاندان) کپولیٹ اور مونٹیکو خیال کرنے لگے۔ ناول میں خانے دار ڈرافٹ کے کھیل سے متعلق ایک گفتگو میں اس سیاسی کیفیت پر ایک تیز اور پُرمزاح تبصرہ کیا گیا ہے۔ حوزے آرکادیو بوئندیا پادری کے ساتھ ڈرافٹ کھیلنے پر تیار نہیں، کیونکہ وہ ایسے کسی مقابلے میں حصہ لینے پر خود کو آمادہ نہیں کر سکتا جس میں حریفوں کے درمیان اصولوں پر اتفاق رائے ہو چکا ہو۔ پادری، جس نے ڈرافٹ کے کھیل کو کبھی اس نظر سے نہیں دیکھا تھا، کھیل جاری نہیں رکھ پاتا۔ یہ ایک دھیما اور معمولی سا تبصرہ ہے، لیکن اس کی وسعت قابلِ لحاظ ہے۔ اس سے یہ تاثر بھی مل سکتا ہے کہ حوزے آرکادیو بوئندیا، جسے فاتر العقل سمجھا جاتا ہے، ڈرافٹ کے کھیل کو نہیں سمجھ سکتا، کیونکہ وہ جنگ، یا سیاست، یا جنیوا کنونشن کو سمجھنے کے قابل نہیں؛ یہ ایک انتشار زدہ اور للکارنے والی تنہائی ہے۔ اس سے یہ اشارہ بھی مل سکتا ہے کہ دنیا کے زیادہ تر تنازعات کا تعلق اصولوں کے سوا ہر چیز سے ہوتا ہے؛ اصولوں پر یا تو اتفاق رائے ہو چکا ہوتا ہے، یا پھر وہ قطعی غیر متعلق ہوتے ہیں؛ جیسا کہ اس وقت

جب کرنل اور یلیانو بوئندیا پر انکشاف ہوتا ہے کہ لبرل اور کنزرویٹو دونوں کی جنگ کا مقصد صرف اقتدار کا حصول ہے اور وہ اس مقصد کے لیے اصولوں کے بنیادی نکات کو قربان کرنے پر تیار ہیں۔

کولومبیا کی بیشتر تاریخ دبے پاؤں تنہائی کے سو سال میں در آتی ہے: انیسویں صدی میں اصلاحات پر بحثیں، ریلوے کی آمد، ہزار روزہ جنگ، امیریکن فروٹ کمپنی، سینما، موٹر کاریں، ہڑتالی کھیت مزدوروں کا قتلِ عام، جو مارکیز کی پیدائش کے برس ہوا تھا۔ کولومبیا کی تاریخ سے ناول کے واقعات کی ان مطابقتوں نے کئی نقادوں کو یہ خیال کرنے پر آمادہ کیا ہے کہ مارکیز قطعی مخصوص طور پر ایک کولومبیئن ادیب ہے جو اپنے کرداروں کی تمام تر تاریخ پر حاوی ہے، جبکہ اس کے بہت سے ہم وطن اس سے محروم ہیں۔

لیکن کولومبیا کی جدید تاریخ کی سب سے تعجّب خیز حقیقت کا، یعنی تشدد کی اس لہر کا جسے صرف ''دی وائلنس'' (La violencia) کے نام سے یاد کیا جاتا ہے، تنہائی کے سو سال میں کہیں ذکر نہیں۔ یہ لہر گُریلوں، غنڈوں، خود مدافعتی گروہوں، پولیس اور فوج کی پیدا کردہ تھی، اور اس میں تقریباً دو لاکھ افراد مارے گئے تھے (جو اس کا کم سے کم تخمینہ ہے)۔ ۱۹۶۲ء میں جب دعویٰ کیا گیا کہ اس کا خاتمہ ہو گیا ہے یا کم و بیش اس پر قابو پا لیا گیا ہے، تب بھی ہر ماہ دو سو افراد اس کی بھینٹ چڑھتے رہے۔ تشدد کی یہ لہر کولومبیا کے لوگوں کے لیے نا قابلِ فرار حقیقت ہے، خواہ وہ ذاتی طور پر اس سے متاثر ہوں یا نہ ہوئے ہوں؛ بالکل اسی طرح جیسے عموماً لاطینی امریکی باشندوں کے لیے کیوبن انقلاب ایک نا قابلِ گریز حقیقت رکھتا تھا۔ تشدد کی اس لہر نے فکشن کے ایک سیلاب کو جنم دیا؛ خود مارکیز کی تحریروں کرنل کو کوئی خط نہیں لکھتا اور منحوس وقت میں اس کا تذکرہ ملتا ہے، گو کہ وہ اس کا ذکر نہایت ڈھکے چھپے انداز میں کرتا ہے، اور تاریخ کی بربریت کے ہاتھوں بے سکون محسوس ہوتا ہے۔ میری مراد یہ نہیں کہ وہ اس کے ہاتھوں، ہم سب کی طرح، مضطرب ہے، بلکہ یہ کہ اسے تشویش ہے کہ اس کا فن اس کی لپیٹ میں نہ آ جائے۔ اس بات کے کئی پہلو ہیں۔ گارسیا مارکیز کا اسلوب تیز رفتار اور سرسری ہے، اور اسے خمدار بیانیے میں کمال حاصل ہے۔ اس کی تحریروں میں ولن کے کردار تقریباً ناپید ہیں، کوئی صورت حال ایسی نہیں جو پیچیدگی میں انتہا کو پہنچی ہوئی نہ ہو۔ اس کے بیانیہ اسلوب کی سادگی ایک ظاہری پردہ ہے، بالکل اسی طرح جیسے چارلی چیپلن کا بے ڈھنگا پن، اور اس کے پاس ہولناکیوں کے بیان کے لیے مزاح اور طنز کی زبان کے سوا اور کوئی لغت نہیں۔ سب سے بڑھ کر اس

کی نظر اس پر مرکوز ہے کہ لوگ، اپنے ساتھ اور دوسرے لوگوں کے ساتھ، کس طرح رہتے ہیں، اور اپنی دنیا کو کس طرح دیکھتے ہیں، اور اگر یہ اردگرد کی دنیا تشدد کی اس لہر کی دنیا ہے تو بلاشبہ اسے بھی اسی سرسری عامیانہ انداز میں دیکھا جاتا ہے۔ اس قسم کی دنیا میں اسی طرح رہنا ممکن ہے۔ ہولنا کی ان تحریروں میں اسی عامیانہ انداز کے باعث در آتی ہے جس سے کرفیو اور لاشوں اور غیر فروشدہ نفرتوں کا ذکر کیا گیا ہے، گویا یہ سب کچھ روزمرہ کا معمول ہے۔

یہ کہنا غالباً غلط نہ ہوگا کہ تنہائی کے سو سال میں تشدد کی یہ لہر ہڑتالی مزدوروں کے قتل عام کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے، جو بجائے خود بے حد پُرتشدد ہے اور بعد کے آنے والے واقعات کے خلاصے اور ان کی پیش گوئی کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ درست ہے کہ خورخے ایلیئیسیر گیتان (Jorge Eliecer Gaitan) نے، جس کے قتل سے تشدد کی اس لہر کا آغاز ہوا تھا، سیاسی شہرت ۱۹۲۸ کی اس ہڑتال کی تحقیقات ہی کے باعث حاصل کی تھی۔ گویا ان دونوں واقعات میں ایک طرح کا تعلق موجود ہے۔ ایک نقاد کا خیال ہے کہ ناول کے اختتام پر آنے والی وہ آندھی جس میں ماکوندو کا قصبہ نیست و نابود ہو جاتا ہے، درحقیقت تشدد کی اس لہر سے پوری طرح مطابقت رکھتی ہے۔ یہ دونوں واقعات ظالمانہ لیکن ابہام سے پاک ہیں، خوفناک لیکن اسرار سے عاری ہیں؛ یہ ہلاکت خیز اور موثر ہیں، جبکہ تشدد کی لہر بے حد منتشر، سیاسی طور پر مبہم، اور ایک ٹوٹا اور بکھرا ہوا المیہ ہے، یہ کسی تعریف یا تخمینے، حدود یا معنویت کو روا نہیں رکھتی۔ اس کا احساس بے قابو ہو جانے والی جھڑپوں کے بے حد وسیع پھیلاؤ کا سا ہے۔ اور میرے خیال میں اس تشدد کی بے معنویت ہی ہے جو تنہائی کے سو سال پر مسلّط ہے، یعنی یہ سبق نہیں کہ تاریخ سفاک ہوتی ہے، بلکہ یہ کہ اگر یہ ہماری سمجھ سے باہر ہو تو ہمیں اس کو سمجھنے کی اداکاری نہیں کرنی چاہیے۔

مورخوں نے بلاشبہ تشدد کی اس لہر کے اسباب کی بابت نہایت دلچسپ قیاس آرائیاں کی ہیں۔ ظاہر ہے یہ اسباب معاشی، سیاسی اور دیگر محرکات کا مرکب تھے، لیکن اگر ہم مورخ نہیں ہیں تو ان تمام محرکات پر اس طرح نظر ڈالتے ہیں جیسے شمالی آئرلینڈ کی صورت حال، یا فٹ بال میچوں میں تشدد کے واقعات پر۔ ہم بعض محرکات کو قبول کر لیتے ہیں، بعض کو غیر اہم قرار دے کر رد کر دیتے ہیں، اور بعض دوسرے محرکات کو متعلق قرار دے لیتے ہیں، بغیر یہ جانے کہ ان سب کی مل کر کیا صورت بنے گی۔ لیکن ان سب کو ملا کر بھی صورتِ حال کی وضاحت نہیں ہو پاتی، اور ایک ناقابل فہم مریضانہ

کیفیت کا تاثر زائل نہیں ہوتا۔ تشدد کوئی غیر انسانی یا آسیبی شے نہیں ہے، نہ یہ کہیں اور سے بھیجی گئی کوئی وبا ہے، بلکہ یہ خود ہمارا مسخ شدہ چہرہ ہے؛ لیکن یہ چہرہ عقل کی رسائی سے باہر ہے اور ہماری جانب دیکھ کر دانت نکوستا ہے۔

تنہائی کے سو سال کے کردار خود بھی تاریخ کی بہت سی مختلف خواندگیوں کی نمائندگی کرتے ہیں، اگرچہ وہ خود اس نمائندگی کا دعویٰ نہیں کرتے۔ یہ خواندگیاں عموماً جاہلانہ یا مغالطے پر مبنی ہوتی ہیں، اور اکثر تاریخ سے قطعی طور پر جان چھڑانے کی کوشش کرتی ہیں۔ لیکن گارسیا مارکیز خود تاریخ کی ان تمام خواندگیوں کی حریف، یا ان سے بالاتر، کوئی خواندگی پیش نہیں کرتا۔ اس نے اپنے ناول کی شکل ان توہمات کی شکل پر ڈھالی ہے جو اس کا حصہ ہیں، یہی وجہ ہے کہ ناول ناامیدی کا اظہار کرتا معلوم ہوتا ہے، اور خود مصنّف اپنا اظہار محض تشکیک، صبر اور مزاح کے ذریعے کرتا ہے، اور دانائی کے سوانگ یا منافقت سے صاف انکار کر دیتا ہے۔ لیکن یہ اظہار خواہ کتنا ہی دھیما معلوم ہوتا ہو، بے حد قابلِ لحاظ ہے، اور بجائے خود ایک آزادی ہے، اور ہمیں اس انتہائی پُرکشش اور بظاہر ناگزیر دیومالا کو بیک وقت جاننے اور اس پر یقین نہ کرنے کا اختیار دیتا ہے۔

مارکیز کی ابتدائی افسانوی تحریریں ان خیرہ کر دینے والے اکا دکا مکالمات کے باعث یادگار ہیں، بیانیہ جن کا ساتھ نہیں دے پاتا۔ ''دروازہ نہ کھولنا،'' ایک عورت کہتی ہے، ''راہداری دشوار خوابوں سے بھری ہوئی ہے۔'' ''مادام،'' ایک ڈاکٹر کسی عورت سے کہتا ہے، ''آپ کے بچے کو ایک سنگین مرض ہے: وہ مر چکا ہے۔'' اس میں سے زیادہ تر تحریریں غیر معمولی، یا بمشکل تصور میں آنے والے، حالات سے متعلّق ہیں، مثلاً کسی ایسے شخص کی موت جو پہلے ہی مر چکا ہے؛ زندوں کو دیکھتی ہوئی کسی بدروح کی زندگی؛ آئینے میں ایک ہستی کا جداگانہ وجود؛ ایک مرد اور عورت کی گفتگو جو صرف خوابوں میں ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔ ان تحریروں سے ایک ایسے نوجوان ادیب کا تصور ابھرتا ہے جو ایڈگر ایلن پو کو جدید روپ میں پیش کرنے کی کوشش میں ہو؛ جسے شعور کی مختلف حالتوں، اور نقل مکانی اور عدم وجود کے استعاروں سے دلچسپی ہو۔

پتوں کا طوفان (۱۹۵۵) میں گارسیا مارکیز ماکوندو کی دنیا کو دریافت کرنا شروع کر دیتا ہے؛ ماکوندو، منطقہ حارّہ کی بارشوں کا شکار، کیلے کے باغوں والا قصبہ جو تنہائی کے سو سال کا محل وقوع ہے اور جو بڑی ماما کا جنازہ نامی مجموعے کی کئی کہانیوں میں، کبھی اپنے نام کے ساتھ اور کبھی

گمنام،نمودار ہوتا ہے۔ گارسیا مارکیز، انکسار کے ساتھ بالزاک اور فاکنر کی پیروی کرتے ہوئے، کرداروں اور واقعات کی جا بجا تکرار سے کام لیتا ہے، اسی طرح کہ کہانی کے ٹکڑے بہتے بہتے ایک متن سے دوسرے متن میں چلے جاتے ہیں۔ یہ عمل اس وقت بھی پیش آتا ہے۔ مثلاً کرنل کو کوئی خط نہیں لکھتا، منحوس وقت اور ایک پیش گفتہ موت کی روداد میں۔ جب یہ مقام ماکوندو نہیں بلکہ اس بے نام ملک کے اسی حصے میں واقع ایک اور قصبہ ہے، جہاں ریلوے لائن نہیں ہے، اور جہاں تک صرف دریائی کشتی سے پہنچا جا سکتا ہے۔ کرنل اور بلیا نوبوئندیا نے، مثال کے طور پر، خانہ جنگی کے زمانے میں ماکوندو واپس آتے ہوئے اس قصبے کے ایک خستہ حال ہوٹل کی بالکنی میں ایک رات بسر کی تھی۔ کرنل، جس کے نام خط نہیں آتا، پہلے ماکوندو ہی میں رہا کرتا تھا، لیکن جب کیلے کی تجارت کا جنون (banana fever) شروع ہوا تو وہ وہاں سے کوچ کر گیا۔ مزید برآں، یہ قصبہ ماکوندو کے بعد کے زمانے کا ہے، اور اپنے مرکزی بیانیے کے اعتبار سے حالیہ تاریخ اور تشدد کی لہر کے دور سے تعلق رکھتا ہے۔ ماکوندو ایک آندھی کی زد میں آ کر وقت کے کسی ایسے نقطے پر نیست و نابود ہو گیا جس کی واضح طور پر نشان دہی نہیں کی گئی، لیکن یہ ۱۹۴۰ کی دہائی کے بعد کا نہیں ہو سکتا۔ گارسیا مارکیز کا کہنا ہے کہ ماکوندو کا خاتمہ اُس کی پیدائش کے سال ہوا تھا، لیکن اس بات کے درست ہونے کے لیے ہمیں ہڑتال اور قتل عام کے واقعات کو ان کے اصل تاریخی سیاق و سباق سے بہت پیچھے لے جانا پڑے گا، کیونکہ ان واقعات کے بعد سالہا سال گزرتے اور بچے بڑے ہوتے دکھائے گئے ہیں۔ بلاشبہ اس طرح کی کوئی تاریخیں ناول میں نہیں دی گئیں، اور ہمیں واقعات کے تاریخ وار سلسلے کے بارے میں زیادہ ردوقدح نہیں کرنی چاہیے جس کے اشارے اندرونی طور پر موجود نہیں ہیں۔ جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ ماکوندو، دوسرے قصبے کے برعکس، نابود شہر ہے، اور اسے نابود ہوئے کچھ عرصہ گزر چکا ہے۔ ماکوندو صرف ایک یاد ہے، بلکہ یاد سے بھی کم؛ یہ افسانے کے اندر ایک افسانہ ہے۔

کرنل کو کوئی خط نہیں لکھتا (۱۹۶۱) اور منحوس وقت (۱۹۶۲) دونوں ناول زبان اور ادب سے متعلق گارسیا مارکیز کے برتاؤ کی حکایات پیش کرتے ہیں۔ ان میں سے اول الذکر ہزار روزہ جنگ میں بچ جانے والے ایک صابر اور باوقار کرنل کے بارے میں ہے، جو اپنی اس پنشن کا بے سود انتظار کر رہا ہے جس کا بہت پہلے وعدہ کیا گیا تھا، اور اس دوران مفلسی کے عالم میں اپنی بیمار بیوی کی دلجوئی کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ ان کا بیٹا تشدد کی لہر کے دوران مارا جا چکا ہے۔ اور خود کرنل اب تک

کبھی کبھار ممنوعہ پمفلٹ تقسیم کیا کرتا ہے۔ یہ ایک باکفایت، تیکھی، متاثر کن اور پُر مزاح کہانی ہے جس میں درباری رکھ رکھاؤ والا کرنل گالی دینا سیکھتا ہے، اور یوں لفظوں کے تشدد پر مجبور ہو جاتا ہے۔اس سے پہلے وہ اس طرح کی بدتہذیبیوں کے قطعاً خلاف رہا ہے لیکن اب خود کو لفظ "Shit" (''گو'') کہتا ہوا پاتا ہے، اس لیے کہ کسی اور لفظ سے وہ اپنا اظہار نہیں کر سکتا۔

''اس ایک لمحے تک پہنچنے میں کرنل کو پچھتّر برس لگے تھے، ایک ایک لمحہ کر کے بسر کیے ہوئے اس کی زندگی کے پچھتّر برس۔ جواب دینے کے لمحے میں اس نے اپنے آپ کو مکمل طور پر پاک صاف، واضح اور ناقابل تسخیر محسوس کیا۔''

یہ ایک پوری زندگی پر تبصرہ ہے اور یہ تبصرہ سب کچھ کہہ دیتا ہے۔ لیکن یہ اتنا تیکھا اور مرتکز ہے کہ اسے کھولنے کی کوشش میں اس کے معنی ضائع ہو جائیں گے، اور شاید ہمیں اس کوشش کی ضرورت بھی نہیں ہے۔ نکتہ، میری رائے میں، دراصل یہی ہے کہ لفظ جملوں سے کہیں زیادہ کہہ جاتے ہیں اور جہاں فتح پانا ناممکن ہو، وہاں ایک لفظ فتح کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

'منحوس وقت' اسی قصبے کو ایک سیاسی جنگ بندی کی حالت سے گزرتے ہوئے دیکھتا ہے۔ میئر مالدار ہو رہا ہے، اور مزید مالدار ہونے کے لیے اسے امن درکار ہے۔ ''ہم ایک شائستہ قصبہ قائم کرنے کی کوشش کر رہے ہیں، وہ کہتا ہے، اور ایک غریب عورت تیکھا جواب دیتی ہے: ''یہ ایک شائستہ قصبہ ہی تھا جب تک تم لوگ نہیں آئے تھے۔'' میئر کا ماضی بربریت سے بھرپور ہے، لیکن قصبے کا حال بھی اس سے کچھ بہتر نہیں۔ اور جب یہ جنگ بندی، انتشار اور خوں ریزی کی جانب واپسی کے اشارے کے ساتھ ختم ہوتی ہے تو پوری آبادی ''اس بات کی تصدیق ہونے پر اجتماعی فتح کے احساس سے ہمکنار ہوتی ہے جو ہر شخص کے شعور میں موجود تھی۔ یہ کہ حالات تبدیل نہیں ہوئے۔'' یہ احساس، بدترین توقعات سے یہ تلخ ہمکناری، ہی وہ شے ہے جس میں کیوبن انقلاب نے تبدیلی پیدا کی، کم از کم بعض لوگوں کے لیے۔

وہ کیا شے ہے جو جنگ بندی کو ختم کرتی ہے؟ غالباً ہجو یہ دیواری پوسٹروں کی وباء، افواہیں جنہیں نیلی روشنائی میں لتھیڑ کر راتوں رات پورے شہر کی دیواروں پر پھیلا دیا جاتا ہے، بدکاریوں اور بدعنوانیوں کی داستانیں۔ سب لوگ ان سے واقف معلوم ہوتے ہیں، اگرچہ اس بارے میں بات نہیں کرتے۔ یہ کسی کو حیرت زدہ نہیں کرتیں، لیکن بدنامیوں کو مشتہر ضرور کرتی ہیں، اور ہر اس شخص کو

پریشان کرتی ہیں جس کے ان سے پریشان ہونے کی توقع ہے۔ ایک شخص ایک حاسد شوہر کے ہاتھوں مارا جاتا ہے، قصبے کی معزز خواتین کے متواتر طعنوں سے پادری کی زندگی اجیرن ہو جاتی ہے، اور میئر کرفیو نافذ کر دیتا ہے۔ میئر کے گرگے غلطی سے ایک قیدی کو مار ڈالتے ہیں، گولیاں چلنی شروع ہو جاتی ہیں، قصبے کے مرد قصبہ چھوڑ چھاڑ کر جنگل میں گُریلوں سے جا ملنے لگتے ہیں۔ اور اس تمام کے باوجود ہجویہ پوسٹروں کا بانی اپنی یہ معمولی تباہ کن سرگرمی جاری رکھتا ہے، گویا ان تمام حالات سے اس کا کچھ تعلق ہی نہ ہو۔

شاید اس کا ان حالات سے کوئی تعلق ہے بھی نہیں، اس لیے کہ گارسیا مارکیز خود بھی اسباب کا ایک اور سلسلہ تجویز کرتا ہے۔ قصبے کا دنداں ساز خفیہ سیاسی پمفلٹ تقسیم کر رہا ہے، قیدی، جسے مار ڈالا گیا، انہی پمفلٹوں کو تقسیم کرنے پر گرفتار ہوا تھا، اور گولیاں چلنی اس لیے شروع ہوئیں کہ حجام کی دکان کے فرش میں سے بندوقیں برآمد ہوئی تھیں۔ سیاست یا افواہ طرازی؟ ممکن ہے مصنّف یہاں اپنے موضوع کے بارے میں ہچکچاہٹ میں مبتلا ہو، اسے یقین نہ ہو کہ اسے کون سا رخ دے، لیکن ہجویہ پوسٹروں اور پمفلٹوں کا قریبی تعلق خاصا واضح لگتا ہے، اور ان دونوں کے افسانہ طرازی کے فن سے تعلق کو نظر انداز کرنا بھی آسان نہیں۔

یہ تعلق تخیّل کی قوت کی طرف اشارہ نہیں کرتا، جیسا کہ ماریو برگس یوسا نے 'منحوس وقت' کے بارے میں کہا ہے، بلکہ اس سے فتنہ انگیزی کی قوت کا اشارہ ملتا ہے۔ اگر معاصر ادب، ادبِ عالیہ کی بجائے، افواہ طرازی اور پروپیگنڈے سے زیادہ قریب ہو تو؟ باوزن اور محفوظ ہونے کی بجائے بے وزن اور خطرناک ہو تو؟ تب شاید ذمے دارانہ ادب ہمیں اپنے خطروں کو پہچاننے کی تربیت دے سکے۔

وٹگن سٹین (Wittgenstein) نے ایک بار کہا تھا کہ اس کے لیے ایک ایسی فلسفیانہ تحریر کا تصور کرنا ممکن ہے جو تمام کی تمام لطیفوں پر مشتمل ہو۔ میرا خیال ہے کہ بہت سے لطیفے اگر فلسفے پر مبنی نہ ہوں تو اس سے نہایت قریبی تعلق ضرور رکھتے ہیں۔ لطیفہ اس شے کی عین ضد ہے جسے ہم سنجیدگی خیال کرتے ہیں، اور میں انہیں ان کے مقام سے ہٹا کر ایماندار شہریوں کے رتبے پر فائز کرنے کی خواہش نہیں رکھتا؛ لیکن میں اتنا ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ لطیفوں کا سنجیدگی سے ایک نہایت دلچسپ تعلق ہوتا ہے، جو صرف تضاد کا تعلق نہیں ہے۔ یعنی یہ کہ وہ ہلکے پھلکے، ٹیڑھے میڑھے یا احمقانہ انداز سے

اُن موضوعات کو چھوتے ہیں جن کی ہمارے نزدیک بہت اہمیت ہے۔ اور یہ کہ معاصر فکشن۔ خواہ ہم بیکٹ، بورخیس، کلوینو، کینو (Queneau)، گراس، رُشدی، فلپ روتھ، گارسیا مارکیز یا کتنے ہی دوسرے ادیبوں کی تحریروں کا تصور کریں۔ تمام کا تمام اس اعتبار سے لطیفوں سے بھرا پڑا ہے۔ تنقید کو ابھی تک تحریر کے اس اسلوب کے لیے مناسب زبان میسر نہیں آسکی ہے، اور وہ مسلسل معاصر ادیبوں کو ان سے پیشتر کے ادیبوں کی پیروی، یا ان کا رد، کرنے والوں کے طور پر دیکھنے میں مشغول ہے؛ گویا یہ ادیب صرف ان معیارات پر پورا اتر کر، یا ان کی مخالفت کر کے، ہی کامیابی حاصل کر سکتے ہیں، جو ہمارے پاس تھوک کے حساب سے موجود ہیں۔

گارسیا مارکیز کسی وضاحت کا محتاج نہیں، وہ ان ادیبوں میں سے ہے جن کی رسائی نہایت آسان ہے، اور میں نے تنہائی کے سو سال میں کسی طرح کے مدفون، پوشیدہ معانی کی کوئی جستجو نہیں کی۔ مجھے اس کی ضرورت ہی نہیں تھی، اس لیے کہ کتاب کے سطحی معانی ہی اس قدر فراواں اور متنوع اور بحث کو مہمیز دینے والے ہیں۔ بلاشبہ مارکیز کا اس قدر رسائی میں ہونا ہی دراصل انتہائی غیر معمولی خصوصیت ہے، کیونکہ یہ پیچیدہ وژن کے نہایت سادہ اظہار پر مشتمل ہے۔ جو سادہ لوحی سے، یا پیچیدگی کو کم یا زائل کرنے سے، ایک قطعی مختلف کارنامہ ہے۔ میں اسے قرینِ قیاس یا مناسب بات نہیں سمجھتا کہ کوئی ادیب ان تمام یا اکثر معانی سے باخبر ہو جو کوئی پڑھنے والا اس کی تحریر میں دریافت کر سکتا ہے، گو کہ ''باخبر'' بجائے خود ایک بحث طلب اصطلاح ہے۔ عملی طور پر ادیب وہ سب کچھ جانتے ہیں جو تنقید نگار جاننے کا دعویٰ رکھتے ہیں، بلکہ اس سے کہیں زیادہ؛ لیکن عموماً وہ اس کا اظہار تنقیدی الفاظ میں، بلکہ کسی بھی قسم کے الفاظ میں، نہیں کرتے، یا پھر وہ اس کا اظہار مصنوعی طور پر رفیع یا متروک الفاظ میں کرتے ہیں، ایک ایسے پیشے کی اصطلاحات میں جو اُن کا پیشہ نہیں ہے۔ اس خطے میں بہروں کے درمیان بہت سے مکالمے ہوئے ہیں۔ ہنری جیمز کے ہیوو ویریکر (Hugh Vereker) نے امتیازی طور پر نقادوں کو اپنے قالین میں کوئی شبیہ تلاش کرنے کی دعوت دی تھی، یا بلکہ یہ خیال کرنے کی کہ کوئی شبیہ ہے جو، اور کسی کو بھی نہیں، نقاد کو نظر آسکتی ہے! میں نے تنہائی کے سو سال کے اڑتے ہوئے قالین میں کوئی شبیہ تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی، لیکن اس میں فتنہ انگیزی کی نمایاں ترین بُنت کو جاننے کی کوشش ضرور کی ہے۔

OOO

بندر بادشاہ اور مغرب کی یاترا

ننگ ژونگ یی / عابد سیال

چین کا رہنے والا ہر شخص جادوئی، شرارتی بندر بادشاہ (Monkey King) سے واقف ہے کہ کیسے اس نے جنت میں ہنگامہ برپا کیا اور کیسے اس نے بدھ راہب سان زانگ کے محافظ کی حیثیت سے مغرب (انڈیا) کا طویل سفر طے کیا۔ منگ عہد کے مصنف وُ وشنگ این (۱۵۰۰-۱۵۸۲ء) نے اپنے رزمیہ ناول (مغرب کی یاترا) میں اس مقبول ہیرو کے بارے میں بہت سی کہانیاں جمع کی ہیں۔ یہ کتاب لطائف، مزاحیہ حرکات اور بہادری کے کارناموں کا مرقع ہے جس میں بہت پیارے انسانی اور ماورائی کرداروں کی ایک کہکشاں بھی ہے۔

وُ وکے اس ناول کے ماخذات میں کچھ تاریخ، بہت سے روایتی قصے اور کچھ کہانیوں کی پہلے سے موجود ادبی صورتیں شامل ہیں۔ تاریخی لحاظ سے، ۶۲۹ء میں تھانگ خاندان کے شہنشاہ تائی زونگ کے عہد میں نوجوان راہب سان زانگ (یا شواب زانگ جسے بعض اوقات Tripitaka بھی کہا جاتا ہے) نے بدھوں کے ایسے قلمی مسودات کی تلاش میں انڈیا کا دشوار گزار سفر کیا جو چین میں میسر نہ تھے۔ وہاں کچھ سال گزارنے کے بعد وہ سنسکرت میں لکھے ہوئے چھ سو سے زائد مسودوں کو لے کر وطن لوٹا۔ اس سفر کی تفصیلات سان زانگ کے اپنے قلم بند کیے ہوئے ایک مسودے اور اس کی سوانح حیات میں، جو اس کے ایک شاگرد ھوئی لی نے لکھی، ملتی ہیں۔

بدھ پیروکاروں نے اس سفر کی تفصیلات پر بہت سا ماورائی رنگ چڑھا دیا ہے اور اسے 'مُقدس راہب' کے مذہبی گیتوں اور بدھ مذہب کے عقائد کے مطابق موڑ دیا ہے۔ تاہم بہت سے گمنام مصنّفین کی لکھی ہوئی مقبول کہانیوں میں مہم جوئی اور مزاح کا عنصر نمایاں ملتا ہے۔ ان کہانیوں

میں ہر طرح کے دیو اور جن مغرب کی طرف سفر کرنے والے کا پیچھے کرتے ہیں اور جادوئی ہتھیاروں، ذہنی تدبیروں اور مارشل آرٹ کی مہارتوں کو ملا کر ان کا مقابلہ کیا جاتا ہے۔سونگ خاندان کے عہد (۹۶۰۔۱۲۷۹ء) میں شائع ہونے والی کہانیوں کے خاکوں میں بیان کیے گئے اس سفر کے واقعات بہت سی دیگر لوک کہانیوں کے واقعات کے ساتھ بہت حد تک ملا دیے گئے ہیں۔یوآن خاندان کے عہد (۱۲۷۱۔۱۳۶۸ء) کے ایک چینی کے بنے ہوئے تکیے پر جو اس صدی میں دریافت ہوا اس کہانی کے مرکزی کرداروں کی تصویریں بنی ہوئی ہیں جو تقریباً وہی ہیں جیسی بعد میں ناول میں بتائی گئی ہیں۔اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ کردار یوآن عہد تک متشکل ہو چکے تھے۔مقدس نوشتے تلاش کرنے والوں کا یہ مختصر قافلہ جب مغرب کی طرف روانہ ہوتا ہے تو تصویر میں سن وُ وکانگ بندر بادشاہ فخریہ انداز میں آگے آگے چلتا ہے۔اس کے ہاتھ میں اس کا سونے کے دستے والا جادوئی عصا ہے (جو جسامت میں سکڑ کر سوئی کے برابر اور پھیل کر ہزاروں میٹر لمبا ہو سکتا ہے)۔اس کے بعد ایک سؤر سے مشابہت رکھنے والا آدمی، چو باجئی ہے جو اپنی نسلی صفات کی وجہ سے ممتاز ہے اور کھانے پینے کا شوقین ہے اس نے کندھے پر اپنا نو دندانوں والا بیلچہ اٹھا رکھا ہے۔اس کے پیچھے سان زانگ ہے جو گھوڑے پر سوار ہے۔بھکشو سینڈ جو ایک وفادار بدھ جانثار ہے اپنی جادوئی چھتری کے ساتھ سب سے پیچھے ہے۔

اس دور میں یہ کہانی کئی بدلی ہوئی تفصیلات کے ساتھ سٹیج کے لیے سامنے آئی۔وُ وچنگ این کا ۱۰۰ ابواب پر مشتمل ناول تقریباً ۱۵۷۰ء میں لکھا گیا جس میں کئی داستانیں جمع کر دی گئی ہیں جن کی ترتیب اور بیانیہ بہت دلچسپ ہے۔

مشرقی چین کے صوبے جیانگ سو کے موجودہ علاقے ہو آئی اَن سے تعلق رکھنے والا وُ و ایک معمولی سرکاری ملازم کے گھر پیدا ہوا جو بعد میں ایک چھوٹا تاجر بن گیا۔ہو آئی ان پر؟؟؟؟ کے تاریخی ریکارڈ میں اس مصنّف کے بارے میں لکھا ہے کہ ''وہ ایک عقل منداور ذہین شخص تھا جس کا مطالعہ بہت وسیع تھا۔'' لیکن وہ کوئی علمی سرکاری عہدہ حاصل کرنے میں ناکام رہا حالانکہ اس نے سرکاری ملازمت کا امتحان تقریباً پینتالیس کی عمر میں پاس کر لیا تھا۔اس نے چانگ شنگ (Changxing) کے علاقے میں معمولی اہلکار کی حیثیت سے کچھ دیر ملازمت کی مگر جلد ہی اسے چھوڑ کر اپنے آبائی شہر واپس آ گیا۔مغرب کی یاترا، غالباً اس نے اپنی عمر کی آخری دہائی میں لکھا۔

لافانی بندر بادشاہ:

'مغرب کی یاترا' کا ہیرو راہب سان زانگ نہیں بلکہ سن وُ وکانگ ہے جو بندروں کا بادشاہ ہے۔ دلیر، سمجھ دار، گرم مزاج بندر بادشاہ چینی فکشن کے محبوب ترین کرداروں میں سے ایک ہے۔ اس کی فطرت اور اس کے اعمال چینی لوگوں کی عظیم تمناؤں، ظلم سے نفرت اور انصاف کی خواہش کے عکاس بھی ہیں۔

ناول کا پہلا حصہ سن وُ وکانگ کی تاریخ سے متعلق ہے۔ وہ ایک جادوئی پتھر سے پیدا ہوا اور عام بندر کی طرح تھا۔ اپنی جرات اور ہوشیاری سے وہ 'پھلوں اور پھولوں کے پہاڑ' پر بندروں ا بادشاہ بن گیا۔ اس اراضی جنت پر اس کی بندر رعایا کا کام یہ ہے کہ وہ یونی کارن ققنس اور انسانوں کے بادشاہوں کے جبر کا مقابلہ کریں۔

اپنے نفس سے غیر مطمئن بندر بادشاہ پہاڑوں میں سفر کرتا ہے تا کہ کسی خردمند یا لازوال ہستی سے مل کر بصیرت حاصل کر سکے۔ وہ ایک سرکش قسم کا شاگرد ہے لیکن بعض پُراسرار کمالات کا حامل ہے مثال کے طور پر ۷۲ روپ بدل سکتا ہے اور ۳۶۰۰۰ میل کی قلابازی لگا سکتا ہے۔ پھر وہ اژدہوں کے بادشاہ کے زیرِ آب محل تک جا پہنچتا ہے اور اس قدر افراتفری مچاتا ہے کہ پریشان بادشاہ اس کو اس کا مشہور سونے کے دستے والا عصا اور ایک جادوئی ٹوپی دیتا ہے، صرف اس شرط پر کہ وہ وہاں سے چلا جائے۔

اس کے بعد اندھیروں کی دنیا کی طرف پیش قدمی کرتا ہے اور اس کے دیوتا کو مجبور کر دیتا ہے کہ وہ اسے زندگی اور موت کا رجسٹر دکھائے۔ پھر نہایت جلدی سے اس پر سے اپنا اور اپنی تمام رعایا کے نام کاٹ دیتا ہے تا کہ وہ بار بار جنم لینے کے چکر سے آزاد ہو جائیں اور موت اور زندگی سے ماورا ہو جائیں اور وہ اس وقت تک جی سکیں جب تک یہ پہاڑ، وادیاں، زمین اور آسمان قائم رہیں۔ یہ دو مہمیں سن وُ وکانگ کے پہلے بڑے چیلنج ہیں جنہیں وہ نمٹاتا ہے۔

آسمانوں میں کھلبلی:

اژدہوں کا بادشاہ اور اندھیرے کا دیوتا آسمانی عدالت میں شکایت کرتے ہیں اور وہاں کا اعلیٰ فرمانروا شاہِ یشب اپنے جرنیلوں کو بندر بادشاہ کو گرفتار کرنے کے لیے بھیجتا ہے۔ جب اس

میں ناکامی ہوتی ہے تو بندر بادشاہ کو معافی کی ترغیب دے کر آسمانوں میں بلایا جاتا ہے اور اسے 'گھوڑوں کا نگہبان' کا خطاب دیا جاتا ہے۔ جب بندر بادشاہ کو یہ احساس ہوتا ہے کہ بظاہر اہم نظر آنے والے اس خطاب کا مطلب صرف شاہی اصطبل کا محافظ ہے تو وہ طیش میں آ کر آسمانوں سے بھاگ نکلتا ہے۔ اپنے خلاف بھیجی گئی آسمانی فوجوں کو شکست دیتا ہے اور آسمان کے برابر مرتبے کا اپنا علَم بناتا ہے۔

لیکن باغی بندر کو بہلا پھسلا کر پھر شہنشاہ سے صلح کرنے کے لیے آسمانی عدالت میں لے جاتا ہے۔ صلح ہو جاتی ہے لیکن جلد ہی پابندیوں اور آزادی سلب ہو جانے سے تنگ آ کر وہ سونے کے چند جادوئی آڑو چرا لیتا ہے اور بھاگنے سے پہلے سارا کھانا اور شراب کھا پی جاتا ہے جو ایک ضیافت کے لیے رکھے گئے تھے۔

بندر بادشاہ پھر آسمانی لشکروں سے لڑتا ہے۔ بالآخر شاہ یشب مغربی بہشت کے بدھا کو مدد کے لیے پکارتا ہے۔ اس عظیم الشان بادشاہ کی لامحدود جادوئی طاقتیں بھی بندر بادشاہ کو متاثر کرنے میں ناکام رہتی ہے۔ بندر بادشاہ کہتا ہے کہ ''بادشاہ باری سے بنتے ہیں۔ ہوسکتا ہے اگلے برس میں بن جاؤں۔ اگر وہ آسمان کی سلطنت مجھے دے کر خود بے دخل ہونے پر آمادہ ہو جائے تو ٹھیک ہے۔ اگر وہ میرے حق میں دستبردار نہ ہوا تو میں اس کے لیے مشکلات کھڑی کر دوں گا۔۔۔'' بدھا باغی بندر کو ایک بہت بڑے پہاڑ کے نیچے پانچ سو سال کے لیے قید کر دیتا ہے۔

آسمانی عدالت کا طمطراق اور وہاں کا نظام بیان کرتے ہوئے مصنّف وُ وشنگ اَن زمین پر موجود شاہانہ حکومت پر طنز کرتا ہے۔ بندر ایک آزادی پسند باغی کی علامت ہے جو دیوتاؤں کی حاکمیت ماننے سے انکار کرتا ہے، اپنی قوتِ بازو پر بھروسہ کرتا ہے اور اپنی تقدیر خود بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ آسمانوں میں جو ہنگامہ برپا کرتا ہے دراصل تصوراتی انداز میں چینی لوگوں کی جاگیردارانہ جبریت کے خلاف مزاحمت کی عکاسی ہے۔

مغرب کی یاترا:

ساتویں باب کے بعد، ناول سان زانگ کے مغرب کی طرف انڈیا کے سفر کی داستان کی طرف مڑتا ہے۔ بندر بادشاہ اس کا رہنما اور محافظ بن جاتا ہے۔ سؤر اور فرائر سینڈ راستے میں ملتے

ہیں اور مہم میں شامل ہو جاتے ہیں۔

مصنّف سفر کے اصل مقصد، مقدس مسودوں کا حصول، کو پس منظر میں رکھتا ہے۔ اس کی بجائے وہ سفر کے خطرات و مہمات اور راستہ روکنے والے بھوتوں اور عفریتوں کے ساتھ جنگوں کو نمایاں طور پر بیان کرتا ہے۔ بندر بادشاہ سن وُو کا نگ بجائے خود ایک ہیرو کی طرح ابھرتا ہے۔ وہ ایک ایسی طاقت ہے جو دیوتاؤں کے خلاف اپنی سرکشی اور بے لگامی کے باوصف اس مختصر سے قافلے کو اپنے سفر پر رواں رکھے ہوئے ہے۔

'سفید استخوانی عفریت''، مردہ لاش جیسے بھوت' اور 'چاندی کے سینگ والے بادشاہ' جیسے دشمن بہروپیوں کا مقابلہ بندر اپنی تدابیر سے کرتا ہے اگرچہ ان کے ہتھیار اور طلسمی طاقتیں اس سے بڑی اور زیادہ ہیں۔ وہ آندھی، دھند اور طوفانِ بادوباراں کو بلا سکتا ہے؛ خود کو کھٹمل جتنا چھوٹا اور پہاڑ جتنا بڑا بنا سکتا ہے؛ اور اپنی مرضی کے مطابق اپنا روپ بدل سکتا ہے۔

اس کے پسندیدہ کرتبوں میں سے چند ایک یہ ہیں: خود کو مکھی، مچھر یا چمگادڑ کے روپ میں بدل کر دشمن کی کمزوریوں کا سراغ لگا لینا، اپنے آپ کو چھوٹا کر کے مدمقابل کے پیٹ میں گھس جانا اور اندر سے اسے لاتیں مارنا، چھلانگیں اور قلابازیاں لگانا حتیٰ کہ جن بھوت زمین پر لوٹنے لگتا ہے اور رحم کی بھیک مانگتا ہے۔ وہ چالاک، بہادر، دھن کا پکا اور عقل مند ہے اور چینی لوگوں کی بہت سی مثالی خصوصیات کی مجسّم صورت ہے۔

نمایاں طور پر بندر بادشاہ اپنے راستے سے ہٹ جاتا ہے، ان دیووں کو تسخیر کرتے ہوئے جو مقامی لوگوں کی زندگیاں اجیرن کیے ہوئے ہیں۔ چاہتے یا نہ چاہتے ہوئے دیو اس مختصر قافلے کو سفر سے روکنے کی کوشش کرتے رہتے ہیں۔ مصنّف اسے ایک ایسے سورما کے روپ میں دکھانے کے لیے خاصی محنت کرتا ہے جو ہر برائی سے نفرت کرتا ہے اور عفریت کُش کا کردار ادا کرتا ہے۔

معاون کردار:

سئور نما شخص چینی ادب کے عظیم مزاحیہ کرداروں میں سے ایک ہے۔ سادہ لوح، ذرا سا بدتمیز، منہ پھٹ، شکایتی، شدید بھوک کا مارا ہوا اپنی حرص کے ہاتھوں مجبور، وہ ایک پیارا سا مسخرہ ہے۔ کاہل ہونے کے باوجود زیادہ تر سفر میں قافلے کا بھاری سامان وہی اٹھاتا ہے۔ وہ لڑائی سے بھاگتا

ہے اور اپنے ساتھیوں کو بھی ہمیشہ ہار مان لینے اور گھر لوٹ جانے کی تجویز دینے میں پیش پیش ہوتا ہے۔اس کے باوجود اگر مشکل آ پڑتی ہے اور وفاداری کا امتحان مقصود ہو تو وہ لڑتا بھی ہے۔اس کے معصوم حیلے بہانے اور فریب سیدھے سادھے ہوتے ہیں اور ہمیشہ اسی کے سر پر آ پڑتے ہیں۔

سؤر نما شخص اور بھکشو سینڈ بنیادی طور پر حکم ماننے والے ہیں، وہ اپنی مرضی سے کم ہی کچھ کرتے ہیں اور جب کوئی ان کی رہنمائی کرنے والا نہ ہو تو عموماً نقصان ہی اٹھاتے ہیں، لیکن بندر بادشاہ کی قیادت میں وہ ثابت قدم رہتے ہیں۔لگتا ہے کہ مصنّف نے بہت سی اچھی صفات کے ساتھ ساتھ زمیندار اور تاجر لوگوں کی کچھ فطری خامیوں کو بھی سؤر نما شخص سے وابستہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

تاریخی سان زانگ بلاشبہ ایک نیک، جرات منداور ذہین آدمی تھا، لیکن ناول میں اس نام سے جو کردار پیش کیا گیا ہے وہ بالکل مختلف ہے۔ یہ افسانوی سان زانگ کمزور، بے عمل، ضرورت سے زیادہ بھولا، اور ڈرپوک ہے۔وہ شیخی دکھانے والا، کم فہم اور ضدی ہے اور ہمیشہ مشکلات میں گھرا رہتا ہے۔

یہ ڈرا ہوا شخص ایسا ہے کہ صرف دیو کی آواز سن کر ہی گھوڑے سے گر جاتا ہے۔ جب دشمنوں کے قابو آ جاتا ہے تو بے چارگی میں رونا شروع کر دیتا ہے اور خود کو قسمت کے حوالے کر دیتا ہے۔اس کردار میں مصنّف نے نہایت سلیقے سے جاگیردار علما کی حد سے بڑھی ہوئی بے عملی اور انتہا پسند بدھ مذہبی پارساؤں کی گمراہی کو اکٹھا کر دیا ہے اور ان کے منفی پہلوؤں پر طنز کی ہے۔

دنیا کا خزانہ:

'مغرب کی یاترا' میں موجود مزاح، رومان اور مہم جوئی نے صدیوں تک چینی عوام کو اپنا فریفتہ بنائے رکھا ہے۔اس ناول کے ہیروؤں کی جانی پہچانی شکلیں خاص طور پر بندر بادشاہ کی شکل ہر جگہ تصویروں، مجسموں اور بچوں کے کھلونوں میں دیکھی جا سکتی ہیں۔اس کہانی سے استفادہ کرتے ہوئے بہت سے سٹیج ڈرامے بھی تیار کیے گئے ہیں جن میں سے مشہور یہ ہیں: پیکنگ اوپیرا کے 'آسمان میں کھلبلی مچانا'، 'اصلی اور نقلی بندر بادشاہ'، اور شاؤ ژنگ اوپیرا کا 'سن ووکانگ کی استخوانی عفریت سے تین لڑائیاں'۔

موجودہ صدی میں کئی ترجمے سامنے آئے ہیں اور بندر بادشاہ نے ملک سے باہر بھی اپنے مداح پیدا کر لیے ہیں۔ ۱۹۱۳ء میں ٹموتھی رچرڈ (Timothy Richrd) کا A Mission to Heaven کے نام سے کیا ہوا اس ناول کا آزاد ترجمہ انگریزی میں شائع ہونے والا پہلا ترجمہ تھا۔ اس کے بعد ۱۹۳۰ء میں ہیلن ہیز (Helen Hayes) کا ترجمہ A Buddhist Pilgrim's Progress چھپا۔ کیمبرج یونیورسٹی کے پروفیسر آرتھر ویلی (Arthur Waley) نے، جو چینی زبان کا ماہر تھا، Monkey کے نام سے تیس ابواب پر مشتمل کتاب لکھی۔ ۱۹۵۷ء میں پیرس سے فرانسیسی زبان میں Ou le Voyage en Occident کے نام سے دو جلدوں پر مشتمل کتاب چھپی۔ ۱۹۵۹ء میں ایک مکمل سوویت ایڈیشن شائع ہوا۔ چیکوسلواکیہ میں بھی ایک تلخیص شدہ ایڈیشن شائع ہوا۔

انگریزی زبان کے ناقدین اور عام قارئین نے ۱۹۷۷ء میں شائع ہونے والے پہلے مکمل ترجمے کے پہلے حصے کا بھرپور خیرمقدم کیا۔ یہ ترجمہ انتھونی سی یو (Anthony C.Yu) نے کیا ہے جو شکاگو یونیورسٹی میں ادب اور مذہبیات کے شعبے کے پروفیسر ہیں۔ اس ترجمے میں حواشی، وضاحتی نوٹ اور دیگر علمی اطلاعات بھی فراہم کی گئی ہیں۔ (اس سلسلے کی چوتھی اور آخری جلد ۱۹۸۳ء میں شائع ہوئی جس کے ساتھ ہی یہ منصوبہ مکمل ہو گیا) ڈبلیو۔ جے۔ ایف۔ جینر (W.J.F.Jenner) کے کیے ہوئے انگریزی ترجمے کی پہلی جلد ۱۹۸۲ء کے اواخر میں چائنا فارن لینگویجز پریس سے شائع ہوئی۔

جن قارئین نے اس ناول کو ایک سے زیادہ مرتبہ پڑھا ہے وہ ہر مرتبہ اس میں ایک نیا لطف محسوس کرتے ہیں۔ اور وہ جنہوں نے ابھی تک اس مختصر سے قافلے کے ساتھ مغرب کا یہ مقدس سفر نہیں کیا، یہ دل پسند تجربہ ان کا منتظر ہے۔

○○○

عظیم تاریخی ناول ''تین سلطنتیں''

شی چانگ یو/ عابد سیال

ہر دور میں مقبول رہنے والا لوگوان ژونگ کا تاریخی ناول The Three Kingdoms (تین سلطنتیں) چودھویں صدی عیسوی میں لکھا گیا۔ تاہم اس میں دوسری اور تیسری صدی کے ہنگامہ خیز واقعات کی عکاسی کی گئی ہے۔۔۔۔یعنی ہان خاندان کا زوال اور اس کے فوراً بعد ابھرنے والی تین سلطنتوں وے، شو اور وُو میں اقتدار کی کشمکش۔ جنگی واقعات اور بازنطینی سیاسی سازشوں کی بھرپور عکاسی کرنے والی اس رزمیہ کہانی میں کرداروں کا ایک ہجوم ہے جو حالات کے شدید دباؤ میں آ کر اچھے یا برے (یا شاید ان کے بین بین) اعمال میں مصروف نظر آتا ہے۔

لوگوان ژونگ نے اپنے ناول کے لیے متعدد ماخذات سے استفادہ کیا ہے۔ ساتویں صدی میں اور اس کے بعد ان تین سلطنتوں کے بارے میں کئی مقبول کہانیوں نے جنم لے کر فروغ پایا۔ بالآخر ایسے پیشہ ور داستان گوؤں کے تصرف میں آ کر یہ مزید آراستہ ہوئیں جو اپنے فن میں طاق تھے۔ یوآن خاندان (۱۲۷۱۔۱۳۶۸) کے عہد میں جو تھیٹر کا عظیم دور تھا، ان قدیم قصوں پر مبنی کئی اوپیرا لکھے گئے۔

۱۳۲۰ء کے قریب یو (Yu) نامی ایک شخص نے جس کا تعلق نان جنگ (Nanjing) سے تھا، تین سلطنتوں کی مکمل داستان، شائع کی جو کسی حد تک قابل ذکر کام تھا، لیکن یہ فنی لحاظ سے خام اور تاریخی لحاظ سے غلطیوں پر مبنی تھی۔ بعد ازاں لو (Luo) کے شائع ہونے والے ناول کی بنیاد اصل تاریخی حقائق پر رکھی گئی تھی جسے ان رنگین واقعات اور کرداروں سے مزین کیا گیا تھا جو وقت کے ساتھ ساتھ اس تک پہنچے تھے۔

یادگار کرداروں میں سے ایک کاؤ کاؤ ہے، جو ہان خاندان کے آخری شہنشاہ کو اپنے زیرِ نگیں کر لیتا ہے اور اس کا بیٹا تخت پر قبضہ کر کے شمال میں وے کے نام سے ایک نئی سلطنت کی بنیاد رکھتا ہے۔ اسے ایک بے رحم اور جابر آمر کے روپ میں دکھایا گیا ہے، ایک ایسا حکمران جو اقتدار کے حصول کے لیے کسی چیز کو خاطر میں نہیں لاتا۔ وہ سازشی، شکی اور یک لخت مشتعل ہونے والا ہے۔ ایک دفعہ جب وہ ایک سپہ سالار کو قتل کرنے کی مہم میں ناکام ہو کر اپنے ایک ساتھی کے ساتھ فرار ہوتا ہے تو ایک معمولی دیہاتی اہلکار کے ہاں پناہ لیتا ہے اور اسے کسی امداد کی تلاش میں روانہ کرتا ہے۔ اس کے جانے کے بعد، کاؤ کاؤ اس آدمی کے خاندان اور اس کے نوکروں کی وفاداری پر شک کرنا شروع کر دیتا ہے اور ان سب کو تہ تیغ کر دیتا ہے۔ بعد میں اسے پتہ چلتا ہے کہ وہ بے گناہ تھے۔

لیکن جب وہ اہلکار واپس لوٹتا ہے تو وہ اسے بھی قتل کر ڈالتا ہے، مبادا وہ یہ رنجش اپنے دل میں رکھے اور بعد میں اس کے لیے کسی پریشانی کا باعث بنے۔ اپنی ان حرکات پر اس کی رائے اس کے فلسفہ حیات کو واضح کرتی ہے۔ وہ کہتا ہے، ''دنیا کو اپنے اوپر ظلم کرنے کا موقع دینے کی بجائے خود ساری دنیا پر ظلم کرنا چاہیے۔'' تاہم یہ کاؤ کاؤ کی مکمل تصویر نہیں۔ وہ ایک قابل اور جرات مند شخص، ایک عیار سیاستدان اور ایک چالاک منصوبہ ساز بھی ہے۔ مجموعی طور پر وہ باصلاحیت اور وفادار آدمی کی قدر کرنے والا ہے جو کسی حکمران کی سب سے بڑی خوبی سمجھی جاتی ہے۔

ناول میں بنیادی کشمکش کاؤ کاؤ اور اس کے جانشینوں اور جنوب مغرب کی سلطنت شو کے لیو بی (Liu Bei) اور اس کے حلیفوں کے درمیان ہے جس میں سلطنت وو (Wu) کے حکمران جنگ کے نشیب و فراز کو دیکھتے ہوئے کبھی اول الذکر اور کبھی مئوخر الذکر کا ساتھ دیتے ہیں۔ لیو بی، جو ہان خاندان کے سلاطین کے دور پار کا رشتہ دار ہے، ناول کے آغاز میں ایک تعلیم یافتہ لیکن غریب جولاہا تھا جو دریاں اور بان کے جوتے بناتا تھا۔ اس کے مسندِ اقتدار تک پہنچنے کا حال بیان کرتے ہوئے مصنّف لیو بی کو ایک مثالی حکمران کے روپ میں پیش کرتا ہے جو اپنی رعایا کی خوشحالی اور اعلیٰ اقدار کا قدر دان ہے اور اپنے برتاؤ میں فیاض اور منصف ہے۔ اس کی عزتِ نفس کی حس اتنی بیدار ہے کہ اکثر اوقات وہ متذبذب دکھائی دیتا ہے؛ اور ہر اس اقدام پر سوچتا نظر آتا ہے جو اسے شو (Shu) سلطنت کے تخت کی طرف لے جاتا ہے۔ (جدید مئورخین کا خیال ہے کہ ناول میں لیو بی اور کاؤ کاؤ دونوں کے کردار کسی قدر حقیقت سے دور ہیں)

ناول کے مشہور ترین کرداروں میں سے تین یعنی گوان یو، ژینگ فی اور ژوگ لیانگ ہیں۔ ناول کے آغاز میں پہلے دونوں اپنے عالمِ شباب میں لیو بی کے ساتھ قسم کھاتے ہیں کہ وہ ہمیشہ بھائیوں کی طرح رہیں گے اور اس قسم کو تینوں میں سے کوئی نہیں توڑے گا۔ گوان اور ژینگ مشہور جرنیل بن جاتے ہیں جن کی طاقت، جرات اور فنونِ حرب کی مشاقی سے ان کے دشمن دہشت زدہ ہوتے ہیں۔ وہ جوشیلے اور تھوڑے سے بے وقوف بھی ہوتے ہیں جبکہ ژینگ پینے کا بھی حد سے زیادہ شوقین ہوتا ہے۔

گوان یو کا نام خاص طور پر وفاداری اور غیرت مندی کا نشان بن جاتا ہے۔ ایک دفعہ جب لیو بی کے ستارے گردش میں ہوتے ہیں گوان کاؤ کاؤ کی فوج کا قیدی بن جاتا ہے۔ کاؤ کاؤ اسے وفاداری تبدیل کرنے کے بدلے ہر قسم کی دولت اور منصب کا لالچ دیتا ہے جسے وہ ٹھکرا دیتا ہے۔ لیو بی کی دو بیویاں بھی گوان کی حفاظت میں ہوتی ہیں اور وہ یہ بھی نہیں جانتا کہ اس کا سردار لیو بی فرار ہو کر کہاں گیا ہے۔ ان دو عورتوں کی حفاظت کے پیشِ نظر وہ کاؤ کاؤ سے اس حد تک تعاون پر رضامند ہو جاتا ہے کہ لیو بی کے خلاف کوئی کام نہیں کرے گا اور جیسے ہی اسے لیو بی کا کوئی سراغ ملے گا وہ دوبارہ اس سے جا ملے گا۔ وہ کاؤ کاؤ کے عطا کردہ ہر انعام کو سنبھال کر رکھتا ہے اور جب لیو بی کی بیویوں کو لے کر جنگ کرتا ہوا دوبارہ اس سے جا ملتا ہے تو جاتے ہوئے کاؤ کاؤ کے دیے ہوئے تمام انعامات گن کر وہیں چھوڑ جاتا ہے۔

ژوگ لیانگ ایک ذہین فوجی منصوبہ ساز اور سفارت کار ہوتا ہے جس کی صلاحیتیں لیو بی کو شو سلطنت کے تخت پر متمکّن کرتی ہیں اور جو وے سلطنت کو ڈگمگانے میں کئی دفعہ کامیاب ہوتا ہے۔ وہ سرعت سے جنگی حکمتِ عملیاں بدلنے، آناً فاناً حملہ کرنے اور برق رفتار چال بازی میں خاص مہارت رکھتا تھا جو اس زمانے کے مانے ہوئے جنگی اور سیاسی حربے تھے۔ ناول میں یہ چیزیں بڑی دلچسپ تفصیل کے ساتھ بیان ہوئی ہیں۔

ایک دفعہ جب وہ دور دراز کی ایک چوکی پر مٹھی بھر ساتھیوں کے ساتھ موجود ہوتا ہے، اسے پتہ چلتا ہے کہ وے سلطنت کے ایک مشہور سپہ سالار کی کمان میں ایک بہت بڑا لشکر بڑی تیزی سے اس طرف پیش قدمی کر رہا ہے۔ اس نے بڑے گیٹ کھلے چھوڑ دیے، اپنے فوجیوں کو چھپا دیا اور خود سب سے اونچی برجی پر بیٹھ کر جہاں سے دشمن اسے یقینی طور پر دیکھ سکے، اپنا ستار بجانے لگا۔ وے کے جرنیل نے اپنی فوج کو روک لیا۔ اسے یقین تھا کہ یہ کوئی چال ہے۔ تھوڑی دیر شک وشبے

کے اسی عالم میں رہنے کے بعد اس نے اپنی فوج کو واپسی کا حکم دے دیا۔
ژوگ بعد میں بتاتا ہے کہ یہ چال ہر کسی پر کامیاب نہیں ہوسکتی۔ لیکن وہ جانتا تھا کہ وے کا یہ جرنیل اس کی جنگی چالیں چلنے کی شہرت سے واقف ہے اور خود ایک محتاط جرنیل ہے، اس لیے وہ کوئی خطرہ مول نہیں لے گا۔ ژینگ فی اور گوان یو کے برعکس ژوگ بذاتِ خود کوئی جنگجو نہیں تھا۔ وہ رتھ میں بیٹھ کر ہاتھ میں پَروں سے بنا پنکھا لے کر جنگوں کو دیکھتا تھا۔ ناول کے بعض حصوں میں اسے کچھ ماورائی قوتوں کا حامل بھی دیکھایا گیا ہے، لیکن یہ سراسر اس کی ذہانت اور حاضر دماغی ہے جس کی بنا پر آج چین کا تقریباً ہر شخص اس کے نام سے واقف ہے۔
زندگی کے ہر طبقے سے تعلق رکھنے والے ضمنی کرداروں کا ایک ہجوم بھی ناول میں موجود ہے۔ ان میں سے کچھ تھوڑی دیر کے لیے سامنے آتے ہیں اور کچھ شعلہ مزاج جوانی سے لے کر رعب دار بڑھاپے تک طویل عرصے پر محیط ناول کا ساتھ دیتے ہیں۔ ان میں سے زیادہ تر کی انفرادی تصویر کشی کی گئی ہے۔ ان میں سیدھے سادے فوجی ہیں جن میں دلیری کے سوا کوئی ہنر نہیں؛ درباری اور مصاحب ہیں جن میں محض ہنر ہی ہنر ہے اور کوئی جرات نہیں؛ عام لوگ ہیں جو اژدھوں جیسی خونخواری رکھتے ہیں؛ اور کٹھ پتلی حکمران ہیں جو بزدل اور چوہے کی طرح ڈرپوک ہیں۔
مصنّف ان کرداروں سے خصوصی محبت اور عزت کا اظہار کرتا ہے جو افراتفری اور ابتری کے عالم میں بھی اپنے عہد اور وفاداری کا پاس رکھتے ہیں۔ ہر سطح سے تعلق رکھنے والے اہل کار اور سپاہی خواہ وہ کسی بھی حکمران کے ساتھ ہوں، سچ پر قائم رہنے اور برائی کی مذمت کرنے کے لیے اپنی زندگیاں داؤ پر لگاتے نظر آتے ہیں۔ اور اگر اس بات پر ان کو جان بھی دینی پڑے تو فخر سے دیتے ہیں۔ ایک عام سا طبیب وے کے حکمران کے خلاف ایک سازش میں اپنے ساتھیوں سے غداری کرنے سے انکار پر بھیانک تشدد برداشت کرتا ہے۔ شو سلطنت کی ایک دور دراز چوکی کے ایک سپہ سالار کی بیوی اس بات پر خودکشی کر لیتی ہے کہ اس کے خاوند نے اتنی آسانی سے دشمن کے سامنے ہتھیار کیوں ڈالا دیے۔ ژوگ لیانگ کا بیٹا اور پوتا، اس کی موت کے بعد، شو کے حکمران لیوچن (Liu Chan) کا دفاع کرتے ہوئے آخری لڑائی میں اپنی جانیں قربان کر دیتے ہیں کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ اب مقصد پورا ہونے کی کوئی امید نہیں اور ان کا بادشاہ اپنے باپ لیوبی کا نالائق بیٹا ہے۔
قارئین یہ بات بھی بھلا نہیں پاتے کہ حکمرانوں کے مفاد کے لیے لڑی جانے والی تمام

جنگیں اور مہمیں عام کسانوں کے خون پسینے کی کمائی پر لڑی جاتی ہیں۔ وہی اناج مہیا کرتے ہیں اور وہی ٹیکس بھی دیتے ہیں جس پر فوجیں پلتی ہیں۔ ان کے بیٹے توپ کے بارود کی طرح جنگ میں قربان کیے جاتے ہیں۔

لیوبی کے مرنے کے بعد، ژوگ لیانگ اور دیگر ساتھی لیو کے نوجوان ولی عہد لیوچن کا ساتھ اسی وفاداری اور مہارت سے دیتے ہیں لیکن بے سود۔ کیونکہ چن ایک بے وقوف اور زوال پذیر حکمران ثابت ہوتا ہے جو اپنی مرضی سے آگے نہیں سوچتا اور جس کی من مانیاں فوجی سرگرمیوں میں رکاوٹ ڈالتی ہیں۔ اس لحاظ سے وہ وو سلطنت کے نوجوان حکمران جیسا ہی ہوتا ہے۔ اس دوران وے سلطنت کے آخری حکمران، کاؤ کاؤ کے جانشین، کا وزیر اعظم اس کا تختہ الٹ دیتا ہے اور جن (Jin) خاندان کی حکومت کی بنیاد رکھتا ہے۔

ناول کے اختتام پر شو اور وو دونوں سلطنتوں پر جن (Jin) کی فوجوں کا قبضہ ہو جاتا ہے اور ملک پھر سے متحد ہو جاتا ہے لیکن اس کا اقتدار لڑنے والی تینوں سلطنتوں میں سے کسی کو بھی نصیب نہیں ہوتا۔ تمام خون خرابہ، وسیع جدوجہد اور خرچ کی ہوئی دولت اور اچھے اور وفادار لوگوں کی قربانیاں ضائع جاتی ہیں۔ ناول کا اختتام ایک نظم پر ہوتا ہے جس کی آخری سطریں اس طنز اور احساس زیاں کا اظہار کرتی ہیں:

عمریں گزریں، تبدیلیاں دیکھتے ہوئے
کیونکہ قسمت کی حکمرانی ایسی ہے کہ اس سے کوئی بچ نہیں سکتا
تینوں سلطنتیں خواب کی طرح بکھر گئیں
ہمارے حصے کیا آیا، گریہ کرنے کے لیے ایک تباہی

اس ناول کا مصنف لیوگوان ژونگ (جو لیو بین کے نام سے بھی جانا جاتا ہے) کی زندگی کے متعلق زیادہ معلومات نہیں ملتیں۔ بظاہر وہ ایک خانہ بدوش دانشور نظر آتا ہے جو کبھی کسی عہدے پر نہیں رہا۔ جیا ژونگ منگ کی لکھی ہوئی Files of the Dead میں اس کے متعلق ایک نوٹ یوں ہے:

''لیوگوان ژونگ، تائی یوآن کا رہنے والا جو خود کو جھیلوں اور سمندروں کا گوشہ نشین کہتا تھا، واقعتاً گوشہ نشین تھا۔ وہ موسیقی کے اسرار و رموز کا ماہر تھا۔ ہم گہرے دوست تھے لیکن اب، ساٹھ سال کے بعد، میں نہیں جانتا کہ وہ کہاں ہے۔''

یہ اور اس طرح کی دیگر یقینی شہادتوں سے پتہ چلتا ہے کہ مصنّف نے یوآن (Yuan) عہد کے آخری برس اور منگ (Ming) عہد کے ابتدائی برس دیکھے۔ افراتفری کے ان دنوں کے تجربات کو اس نے قدیم دور کی تین سلطنتوں کے ہنگامہ خیز عہد کی تصویر کشی میں استعمال کیا۔ ناول میں اتحاد، استحکام اور لیو بی جیسے 'خیر خواہ حکمران' کی آرزو کا شدت سے اظہار دراصل اس کے اپنے عہد کے عمومی جذبات کا اظہار ہے۔

اپنے عہد کا نمائندہ لیو اپنی اقدار کا پاسدار تھا۔ وہ حکمرانوں کے جبر کی مذمت کرتے ہوئے ایک مثالی حکمران کی خواہش کرتا ہے، تاہم مطلق العنان حکمرانی کے اس نظام کے متعلق کوئی سوال نہیں اٹھاتا۔ مصنّف کے نزدیک وفاداری سب سے بڑی صفت ہے۔ بے شک یہ ایک قابلِ قدر اور اعلیٰ انسانی خوبی ہے، لیکن ناول میں زیادہ تر یہ وفاداری کسی نظام یا اخلاقی ضابطے کی بجائے کسی حکمران یا کسی خاندان کے ساتھ دکھائی گئی ہے۔ اسی طرح کی بلا سوچے سمجھے وفاداری کو بے شمار جاگیردار حکومتوں نے بڑھاوا دیا اور یہ چین کے قدیم دور میں ایک طرح کی عبادت کا درجہ اختیار کر گئی۔

ناول کی زبان کلاسیکی اور مقامی طرز کا امتزاج ہے۔ اگرچہ ناول کا بیانیہ چست اور رنگین ہے، تاہم ناقدین کے خیال میں اس کے مکالمے قدرے کھردرے اور ضرورت سے زیادہ عمومی ہیں برخلاف 'دلدلی علاقے کے باغی' اور 'شبستانِ احمر کا خواب' جیسے عظیم کلاسیکی شاہکاروں کے جن کے مکالمے کرداروں کی شخصیت کی انفرادیت کو ظاہر کرتے ہیں۔ صدیوں تک 'تین سلطنتیں' نے چین میں تاریخی ناول نگاری کے اسلوب کو متاثر کیا۔ اس کے بعد زیادہ تر ناولوں میں کسی نمایاں ادبی خوبی کے بغیر تاریخ کی کتابوں میں بیان کیے گئے واقعات ہی دہرائے گئے ہیں۔ اس ناول کے رنگین کرداروں اور واقعات پر مبنی ڈرامے اور اوپیرا ہمیشہ مقبول رہے ہیں اور ایک حالیہ ٹی وی سیریز میں ژوگ لیانگ کی زندگی اور کارناموں کی عکاسی کی گئی ہے۔

'تین سلطنتیں' اگرچہ چودھویں صدی میں لکھا گیا، تاہم یہ پہلی بار ۱۵۲۲ء میں شائع ہوا۔ چھنگ خاندان کے عہدِ حکومت (۱۶۴۴۔۱۹۱۱) میں، ماؤلُن اور اس کے بیٹے ماؤ زونگنگ کا مرتب کیا ہوا ایڈیشن سب سے زیادہ مقبول ہوا جس میں انہوں نے اس کی ترتیبِ نو کرتے ہوئے اصل ۲۴۰ حصوں کی بجائے ناول کو ۱۲۰ ابواب میں تقسیم کیا۔ یہ ناول کئی غیر ملکی زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے۔

○○○

'جن پنگ می': ایک ادبی کلاسیک یا محض جنس نگاری

شین تیان یو / محمد عاصم بٹ

سولھویں صدی عیسوی میں زیادہ تر چینی ناول دیوتاؤں اور شیطانوں کے رومان پر مبنی تھے۔ لیکن پھر ایک نئی روایت نے جنم لیا جن میں ایسی کہانیاں لکھی جانے لگیں جن کا تعلق عام انسانوں کی زندگیوں سے تھا۔ مغربی اصطلاح میں ہم انہیں عام لوگوں کے ناول کہیں گے۔

ایسے عام انسانوں کی زندگیوں سے جڑے ہوئے ناولوں میں ابتدائی طور پر سب سے معروف ہونے والا ایک ناول 'جن پنگ می' تھا جس کا نام ناول میں شامل عورتوں کے تین بنیادی کرداروں کے ناموں سے لیا گیا تھا۔ ان عورتوں کے نام یوں تھے: جن لیان (سنہری کنول): پنگ ایر (گل دان) اور چن می (بہار کا آلوچہ)۔

اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ ناول کو شہرت اس کے مصنّف کی اپنی شخصیت کی وجہ سے ہوئی۔ جبکہ اس میں منگ شاہی خاندان کے عروج وزوال کی داستان بیان کی گئی ہے جس میں کرداروں کی عوامی زندگی اور ان کے رومان کے قصے بیان کئے گئے ہیں۔ اس کے رومانی حصے کی وجہ سے بعض ناقد اس ناول کو ایک شہوانی قصہ قرار دیتے اور اسے ایک ادبی شاہ کار تسلیم کرنے سے انکار کرتے ہیں۔

'جن پنگ می' کا مسودہ سولھویں صدی میں مکمّل ہوا۔ جبکہ یہ پہلی بار ۱۶۱۰ء میں شائع ہوا۔ تب اس کے ایک سو ابواب تھے جنہیں ناقدین نے بہت سراہا۔ منگ شاہی خاندان (۱۶۴۴۔۱۳۶۸) کے اختتام تک یہ چار کلاسیک ناولوں میں سے ایک شمار ہوتا رہا۔ باقی تین ناول یوں تھے؛ تین سلطنتوں کے رومان، دلدلی علاقوں کے باغی اور مغرب کی یاترا۔ سونگ شاہی خاندان کے دور میں ناقدین نے

اس بات پر غور کرنا شروع کیا کہ یہ ناول منگ شاہی خاندان کی بے اعتدالیوں اور زوال کا نوحہ ہے۔

اس ناول کا مصنّف غیر معلوم ہے۔ یہ بات یقینی ہے کہ وہ شان تو نگ کے صوبے میں رہتا تھا۔ اس کا دیباچہ جو اس نے اپنے قلمی نام 'چی چنگ زی' سے لکھا، میں اس نے دعویٰ کیا ہے کہ ناول کا اصل مصنّف لینلنگ (موجودہ جنوبی شان تو نگ کے ایک شہر زوزانگ) کا رہنے والا تھا۔ شان تو نگ سے متعلّق متعدد تفصیلات اس دعوے کی تصدیق کرتی ہیں۔

ناول کا موضوع:

ناول کا بنیادی کردار زیمان چنگ اس دور کے جاگیردارانہ معاشرے کا ایک بدنام سرکاری اہل کار تھا۔ جبکہ وہ معاشرہ معمولی اہل کار سے لے کر شہنشاہ تک بے اعتدالیوں کا شکار تھا اور بااختیار لوگ زیادہ ٹیکس اور اسی قسم کے جبر و استبداد کے ذریعے جیسا چاہتے عوام کا استحصال کرتے تھے۔ یہ ایک مشکل دور تھا جس سے مصنّف نے اپنے ناول کے لیے مواد حاصل کیا ہے۔ یہ اس دور کے تلخ حقائق کو پیش کرتا ہے اور اس لیے اکثر مقامات پر یہ ایک ناخوش گوار تاثر چھوڑتا ہے۔

زیمان چنگ کا کردار ہمیں ایک اور ناول 'دلدلی علاقوں کے باغی' میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ اور وہاں اس کا تعلق چھنگ خاندان سے ہی ہے۔ وہ پہلے دواؤں کی ایک دکان کھولتا ہے۔ وہ سرکاری افسروں کو رشوت دے کر خود امیر ہو جاتا ہے۔ وہ دوسرے کرداروں کی بیویوں کو استعمال کرتا ہے اور جبری طور پر نوجوان لڑکیوں کی عصمت لوٹتا ہے اور کسی بھی ناپسندیدہ فرد کو قتل کرنے سے دریغ نہیں کرتا۔ ان جرائم کی بنیاد پر سزا پانے کی بجائے وہ زندگی میں ترقی کرتا ہے۔

رشوت ستانی کی مدد سے ترقی کرتے ہوئے اس کردار کو بہت خوبی سے بیان کیا گیا ہے۔ اس کی ایک بیوی ہے لیکن وہ ایک بیوہ منگ یولو کو اپنے جال میں پھنساتا ہے تا کہ اس کی دولت حاصل کر سکے جو اس نے اپنے خاوند سے ترکے میں حاصل کی ہے۔ وہ ایک اور عورت سنہری کنول (جن لیان) کے عشق میں گرفتار ہو جاتا ہے اور اس سے اپنے خاوند کو زہر دلواتا ہے۔ ووکا بھائی ووسونگ، جو 'دلدلی علاقوں کے باغی لوگ' کے بنیادی کرداروں میں سے ایک ہے، زیمان چنگ سے انتقام لیتا ہے لیکن غلطی سے وہ اس جگہ کسی اور کو قتل کر دیتا ہے۔ تب زیمان چنگ پھر سے سرکاری افسروں کو رشوت دے کر ووسونگ کو گرفتار کرواتا اور اسے ملک بدر کروا دیتا ہے۔ تب خود کو محفوظ تصور کرتے

ہوئے وہ سنہری کنول کی ملازمہ 'بہار کا آلوچہ' (چن می) کو ورغلاتا ہے۔ وہ ایک اور عورت 'گلدان' (پنگ ایر) سے بھی محبّت کا چکر چلاتا ہے جو دونوں عورتوں کی نسبت زیادہ خوبصورت اور اس کے منہ بولے بھائی ہاؤ زیسو کی بیوی ہے۔ یہ بات جاننے پر ہاؤ کو بہت غصہ چڑھتا ہے لیکن وہ بے بس ہے اور اس کے خلاف کچھ نہیں کر پاتا۔

زیمان اپنی معشوق گل دان کے لیے ایک عظیم الشان گھر تعمیر کروا رہا ہوتا ہے جب شہنشاہ اس کے حامی کمانڈر یا نگ جیان کو نوکری سے برخاست کر دیتا ہے۔ تب زیمان اپنے لیے خطرہ محسوس کرتا ہے اور گھر کی تعمیر رکوا کر خود کو اپنے گھر میں محبوس کر لیتا ہے۔ اسی اثناء میں وہ رشوت کے طور پر اعلیٰ نسل کے چاول کی بوریاں مجسٹریٹ کائی جنگ کو اور پانچ اونس چاندی وزیراعظم لی بینگ یان کو بھجواتا ہے۔ اس سے حالات تبدیل ہو جاتے ہیں۔ وزیراعظم زیمان کا نام ان لوگوں کی فہرست سے خارج کروا دیتا ہے جو کمانڈر یا نگ کے کیس میں سرکار کو مطلوب ہوتے ہیں۔

زیمان اپنے لیے زیادہ بہتر محافظین اور حامی تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ کائی کی سالگرہ کے موقع پر اسے قیمتی تحائف دیتا ہے۔ اس کے بدلے میں اسے ایک ہزار گھروں پر مشتمل آبادی کا ڈپٹی میئر بنا دیا جاتا ہے جس سے وہ اور بھی متکبّر ہو جاتا ہے۔

کائی کی اگلی سالگرہ کے موقع پر زیمان اسے کہیں زیادہ قیمتی تحائف دیتا ہے جس کے نتیجے میں اس کی ترقی کر دی جاتی ہے اور اسے مجسٹریٹ کا لے پال بیٹا بنا لیا جاتا ہے۔ اپنے کیریئر کے عروج کے زمانے میں زیمان ایک رات جنسی قوت بڑھانے کی دوا کی زیادہ مقدار استعمال کرنے سے ہلاک ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد اس کا خاندان بھی زوال کا شکار ہو جاتا ہے اور آخر کار اس کا ایک بیٹا راہب بن جاتا ہے۔

تحریر میں حقیقت:

منگ شاہی دور کے وسط میں چین میں معاشی اور سیاسی سطح پر ڈرامائی تبدیلیاں ہوئیں۔ اس دور میں صنعت اور تجارت کے میدان میں خوب ترقی ہوئی۔ دولت کی بہتات سے تاجر برادری نے معاشرے میں بہت زیادہ ترقی کی۔ جبکہ سرکاری افسروں کی نظر ان تاجروں کی دولت پر تھی اور وہ ان کے زیرِ نگر بن گئے تاکہ اپنے رئیسانہ طرزِ زندگی کو قائم رکھ سکیں۔ جبکہ تاجروں کو معاشرے

اورایوان اقتدار میں اپنی ساکھ بہتر بنانے کے لیے ان سرکاری افسروں کی ضرورت تھی۔ یوں بھی ہوتا تھا کہ تاجر پیسے دے کر سرکاری عہدے خرید لیتے تھے۔

مصنّف نے زیمان کے کردار کی صورت میں ہمیں منگ دور کے اس معاشرے کی جو تصویر دکھائی ہے، وہ بہت بھیانک ہے۔ مصنّف نے زیمان کی زندگی کی جزئیات پیش کی ہیں۔ اور ہمیں بتایا ہے کہ وہ عورتوں اور تعیّشات کی زندگی کا رسیا تھا۔ اس ناول نے ہمیں اس کردار کی زندگی کے عروج وزوال کی داستان سنائی ہے اور اس ذریعے سے اس نے اصل میں منگ دور کے حکمران طبقے کی خامیوں کو واضح انداز میں بیان کیا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ اس نے ہمیں بتایا ہے کہ زیمان نے تمام تر جرائم اصل میں زیادہ سے زیادہ دولت کے حصول کے لالچ میں کئے۔ اسی لیے اس نے ان عورتوں کو اپنے جال میں پھنسانے کی کوشش کی جو نہ صرف خوبصورت تھیں بلکہ امیر بھی تھیں۔ جن پنگ می کے ذریعے ہمیں اس دور کی بدعنوانیوں اور خرابیوں سے آگاہی حاصل ہوتی ہے جس میں مصنّف زندہ تھا۔

اس ناول کے حوالے سے متنازعہ آراء اصل میں اس میں شامل رومان کے قصوں سے متعلق ہیں۔ لیکن یہ خرابیاں مصنّف نے خود سے نہیں لکھی ہیں بلکہ یہ اس دور کے معاشرے میں موجود تھیں۔ ہر درجہ کے سرکاری افسران رشوت خور اور نااہل تھے۔ بادشاہ راہبوں اور کیمیا گروں سے جنس کے معاملات پر بات کرتے اور ان سے مشورے لیا کرتے تھے اور ان کی توجہ عوامی مسئلوں کی طرف نہیں ہوتی تھی۔ اس کا نتیجہ یہ تھا کہ پورا معاشرہ بدانتظامی اور اخلاقی زوال کا شکار تھا۔ شہنشاہ شین زونگ، جسے وانلی شہنشاہ کے نام سے بھی جانا جاتا ہے، ایسا ہی ایک حکمران تھا جس کا زیادہ تر وقت تعیّش پرستی میں گزرتا تھا۔ ملک بھر میں شراب خانے اور قحبہ خانے بڑی تعداد میں موجود تھے۔ سرکاری اہل کاروں کی ترقیاں ان کی کارکردگی کی بنیاد پر نہیں ہوتی تھیں بلکہ اس باعث ہوتی تھیں کہ وہ شہنشاہ کو مباشرت کے نت نئے طریقوں سے کتنا زیادہ آگاہ کرتے ہیں۔ 'جن پنگ می' ۱۵۷۲ء سے ۱۶۲۰ء کے درمیانی دور میں تحریر کیا گیا تھا۔ لوگوں کی ذاتی زندگی کی تفصیلات اس میں اس غیر معمولی طور پر اخلاقی بدحالی کے شکار معاشرے کی صحیح عکاسی کرتی ہیں۔

معاشرتی بدحالی کی ان تفصیلات کو بیان کرنے سے مصنّف کا مقصد اصل میں عام انسان کی زندگی کے مصائب کو سامنے لانا اور اعلیٰ اخلاقی وانسانی قدروں کی طرف توجہ دلانا تھا جنہیں اس

دور کے جاگیردارانہ معاشرے میں بری طرح پامال کیا جا رہا تھا۔ عام طور پر ایسا ہوتا ہے کہ ناقدین ناول کے اس پہلو سے صرف نظر کر جاتے ہیں اور اپنی توجہ اس کے ان حصوں پر مرکوز کر دیتے ہیں جن کا تعلق جنسی معاملات کی تفصیلات سے ہے اور اسی بناء پر وہ اس ناول کو جنس نگاری کی ذیل میں شمار کرتے ہیں۔ چند مئورخین نے یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ جنس نگاری سے متعلق بہت سے ابواب کے اضافے اصل میں مصنّف کے علاوہ کسی اور نے کئے ہیں۔ لیکن ہم اسی رائے پر قائم رہتے ہیں کہ ناول کا اصل مقصد اس دور کی اخلاقی پسماندگی کو تصویر کرنا اور اعلیٰ اخلاقی قدروں کے فروغ کی کوشش تھا۔

چین کے ادب میں ناول کا مقام:

منگ دور کے بیشتر مصنّفوں کے برعکس، دیومالائی قصے بیان کرنے کی بجائے، 'جن پنگ می' کے مصنّف نے ایسا ناول لکھا جسے چین کے اولین جدید ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے جن میں عام لوگوں کی زندگیوں کے معاملات اور مصائب کو کہانی کا موضوع بنایا گیا۔ یہی نہیں بلکہ اس نے اپنے دور کے لکھنے کے رائج اسلوب سے بھی انحراف کیا اور زبان سادہ اور حقیقت پسندانہ لکھی ہے۔ اس نے مکالمات پر خاص زور دیا اور اس ذریعے سے کرداروں کی داخلی کیفیات کو ہمارے سامنے تفصیل کے ساتھ پیش کیا اور اس دور کی زندگی کی اصل تصویر پیش کی۔ ناول کا اسلوب باوقار، سادہ اور بھرپور ہے۔ اس ناول کے ذریعے چینی ادب میں حقیقت پسندی کی روایت کا آغاز ہوا۔ اس میں بھی شک نہیں ہے کہ اس ناول نے بعد میں آنے والے ادیبوں جیسے کاؤ شوی چھن کی تحریروں پر بھی گہرے اثرات مرتب کئے اور یہ اثرات کاؤ کے ۱۷۵۰ء کی دہائی میں شائع ہونے والے ناول 'شبستانِ احمر کا خواب' میں واضح انداز میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

'جن پنگ می' میں تفصیلات کی فراوانی اس کے بیانیہ کی ایک کمزوری مانی جا سکتی ہے۔ لیکن ناول کی قدر و قیمت میں اضافہ کرنے میں ان تفصیلات کی اہمیت سے بھی انکار ممکن نہیں ہے۔ چینی ناول کی تاریخ میں 'جن پنگ می' کا اعلیٰ مقام کسی بھی شک وشبہ سے بالاتر ہے۔

○○○

منی ایچر قتل

جان اُپڈائک / سیّد کاشف رضا

سولھویں صدی میں وقوع پذیر ایک کہانی ترکی کی روح تلاش کرتی ہے
اورحان پامک کے ناول 'میرا نام سُرخ ہے' پر مضمون

اورحان پامک ایک پچاس سالہ تُرک ہیں جنہیں اکثر اُن کے ملک کا سب سے بڑا ناول نگار قرار دیا جاتا ہے۔ وہ بیک وقت آواں گارد بھی ہیں اور بیسٹ سلینگ بھی۔ البانیہ کے اسماعیل قادرے کی طرح وہ بھی اپنی اس رفعت میں یکا و تنہا ہیں۔ ثقافت کے مغربی صارفین، لگتا ہے کہ، ترکی اور البانیہ سے توقع نہیں رکھتے کہ وہ ناول نگار بھی پیدا کریں گے، یا کم از کم ایسے ناول نگار جو جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے اطوار کی بھی عقل رکھتے ہوں۔ پامک جو ایک امیر فیکٹری ڈائریکٹر اور ریل کی پٹریوں کے معمار کے پوتے ہیں، یہ شان بھی رکھتے ہیں کہ لکھنے کو ذریعہ آمدنی بنائے بغیر لکھتے رہیں۔ انجینئروں کے ایک خاندان سے تعلق رکھنے والے پامک نے انجینئرنگ، تعمیرات اور صحافت کی تعلیم حاصل کی مگر ان میں سے کسی کو پیشہ نہیں بنایا۔ تیس برس کی عمر تک وہ اپنے والدین کے ساتھ رہے اور اس دوران وہ ناول لکھتے رہے جو شائع نہیں ہو سکے۔ جب ان پر ادبی کامیابی کی سحر طلوع ہوئی تو انہوں نے شادی کر لی اور اب وہ استنبول میں اپنی بیوی اور بیٹی کے ساتھ رہتے ہیں۔ انیس سو چورانوے میں پبلشرز ویکلی کو دیے گئے ایک انٹرویو کے مطابق وہ رات گیارہ بجے سے صبح چار بجے تک اور پھر دوپہر کے وقت بیدار ہو کر دو بجے سے رات آٹھ بجے تک لکھتے ہیں۔ اس کا نتیجہ ضخیم نکلا ہے: چھ ناول جو بیسویں صدی کے ناول کے بڑے پیرایوں کا تُرک زبان میں خلاصہ کرتے ہیں۔ ان کے پہلے ناول ''جودت بے اور اس کے بیٹے'' کو طامس مان کے ناول ''بڈن بروکس'' سے

مماثل گردانا گیا؛ ان کا اگلا ناول ''خاموش گھر'' ایک خاندان کی ہفتہ بھر کی بات چیت کی کہانی تھی جو متعدد راویوں سے روایت کی گئی اور جس نے نقادوں کو ورجینیا وولف اور ولیم فاکنر کی یاد دلائی۔ ان کا تیسرا ناول ''سفید قلعہ'' سترھویں صدی میں دُہری شخصیت کی ایک سنسنی خیز کہانی تھی، جس نے بورخیس اور کالوینو سے اُن کے موازنے پر ابھارا؛ چوتھا ناول ''سیاہ کتاب'' لاپتا افراد کا ایک ایڈونچر تھا جو استنبول کی تفاصیل سے بھرا پُرا تھا اور جو پامک کے اپنے اعتراف کے مطابق جوئس کے ناول ''یولیسس'' کو ذہن میں رکھتے ہوئے تحریر کیا گیا۔ پانچواں ناول ''نئی زندگی'' صیغۂ واحد متکلّم میں لکھی ہوئی ایک معاصر کہانی ہے جسے ایک تبصرہ نگار نے ''کافکا مگر ہلکے لمس کے ساتھ'' کہہ کر بیان کیا؛ اور چھٹا، میرا نام سُرخ ہے'' (جس کا ترُکی سے ترجمہ ارداغ گوکنار نے کیا ہے) قتل کا ایک اسرار ہے جسے سولہویں صدی کے استنبول میں وقوع پذیر کیا گیا ہے اور جس میں ایک قوم کی روح کی دریافت کے لیے منی ایچر مصوّری کے فن کو اسی طرح استعمال کیا گیا جس طرح مان کے ''ڈاکٹر فاسٹس'' میں موسیقی کو استعمال کیا گیا تھا۔

''میرا نام سُرخ ہے'' اپنے ضمیمے میں موجود وقائع بہ ترتیبِ زمانی (کرونولوجی) کے ہم راہ چار سو بڑے بڑے صفحات کے وزن برابر ہے اور اپنی طرز کی رفعت اور دانش ورانہ ٹھوس پن کی وجہ سے حال میں شائع ہونے والے دیگر ایسے ناولوں کے قبیل سے ہے جن میں ایک جاسوسی کہانی کے پلاٹ میں وسیع کتابی علم سمو دیا جاتا ہے: ایسے ناولوں میں اے ایس بایٹ کا ''تملُّک'' (Possession) اور امبرٹو ایکو کا ''گلاب کا نام'' اور ''فوکو کا پنڈولیم'' شامل ہیں۔ ایسے میں آدمی کو تشویش ہو جاتی ہے کہ ایسی آرزومندانہ پرواز کے لیے مصنّف کے کاندھے کچھ دُبلے تو نہیں اور کیا یہ میلوڈرامیٹک کہانی اس دانش وری اور رفعتِ خیال کا بوجھ اٹھا بھی سکتی ہے کہ نہیں۔

انیسویں صدی کے ناول نگاروں کو جن قاریوں سے واسطہ تھا وہ زیادہ نخی تھے اور ان کی توجّہ کے دورانیوں کی کوئی یوں چٹکیاں نہیں لیتا تھا، وہ بڑے پھیپھڑوں سے سانس لیتے اور انہوں نے فطری طور پر طویل، گہری اور وسیع تحریریں لکھیں۔ پامک انیسویں صدی کے مرصّع سازوں اور ان کے وارثوں پراوسٹ اور مان جیسے صبر اور تعمیراتی صلاحیت کا مظاہرہ کرتے ہیں، مگر ان کی جبلّی موافقت مقابلتاً چھوٹی سانس والے کالوینو اور بورخیس کے ساتھ ہی بنتی ہے جو ڈبّوں کے اندر ڈبّے بند کر دینے والے فلسفیانہ مرصّع ساز ہیں۔ پامک کے ڈبّے بڑے ہیں مگر ان کے ہاں بھی کھلونوں کی

طرح کا احساس، ایک ایسی فن کاری کا احساس جو اپنی صلاحیتوں پر خوش ہو رہی ہو، موجود رہتا ہے۔ ایسے بڑے بڑے اوزاروں کا احساس جن کی مدد سے یورپی لوگ تُرکی کے سلطان کو مغربی ٹیکنالوجی کا ثبوت دکھا کر ورغلایا کرتے تھے۔

پامُک کی تخلیقیت چیستان اور دُہرے معانی کی گہری سمجھ بوجھ سے بندھی ہے۔ دہرا پن، انہوں نے کہا ہے کہ تُرکی کے دُہرے پن سے آیا ہے۔ ایک ایسی قوم سے جو ایشیا اور یورپ دونوں پر سوار ہے اور جو کمال اتاتُرک کی انیس سو چوبیس کی انقلابی اصلاحات کے ترقی پسند ''کمال پرست'' ورثے،، یعنی حکومت میں سیکولرازم، سرکاری تعلیم سب کے لیے، خواتین کے لیے ووٹ کا حق، عربی حروفِ تہجّی کی جگہ رومی حروفِ تہجّی، اور روایت پسند اسلام کے درمیان منقسم ہے جو اب مراکش سے ملائشیا تک ایک پابندی پسند اور امکانی طور پر پُرتشدد بنیاد پرستی کی صورت پھر سے اُبھر رہا ہے۔

ظاہری طور پر ''میرا نام سُرخ ہے'' کا موضوع عثمانی دور کے تصویری فن کو مغرب کی جانب سے درپیش خطرہ ہے۔ عثمانی تصویری فن فارس کی مینیا توری مصوّری کی روایت سے نکلا ہوا ایک فن ہے جسے سلطان مراد سوم نے تحفّظ دیا۔ ہجری سن (جو قمری برسوں میں ناپا جاتا ہے) جو سن چھ سو بائیس عیسوی سے شروع ہوا کے ہزارویں برس کی مناسبت سے سلطان کے لیے فرینک مصوّروں اور وینس سے مخصوص اسلوب میں ایک مصوّر کتاب تیار کی جا رہی ہے۔ اس اسلوب میں دور تک جاتا ہوا منظر اور ایسے انفرادی پورٹریٹ موجود ہوتے ہیں جن میں شخصیات کو شناخت کیا جا سکے۔ ''میرا نام سُرخ ہے'' کے پہلے باب میں الیگانت نام کا ایک مینیا توری مصوّر، جو طلائی کام کا ماہر ہے، اس اسلوبیاتی تبدیلی کو توہین آمیز قرار دے کر اس کی اتنی سختی سے مخالفت کرتا ہے کہ ایک اور نامعلوم مینیا توری مصور اسے قتل کر کے اس کی لاش ایک کنویں میں پھینک دیتا ہے۔ بعد میں وہی حملہ آور انشتے (چچا) کو قتل کر دیتا ہے جو اس خطرناک کتاب کا انتظام کر رہا ہے۔ تین مینیا توری مصور اس معاملے میں ملوث ہیں، جن کے نام عثمانیوں کے خوش صورت اسلوب میں تتلی، زیتون اور لق لق بتائے گئے ہیں، اور ان میں سے کوئی ایک قاتل ہو سکتا ہے۔ کوئی اور جاسوس نہیں ملتا تو انشتے کا بھتیجا کارا (سیاہ) جاسوس ٹھہرتا ہے جو فارس میں بارہ سال گزارنے کے بعد ''خوابوں میں چلنے والے'' کی حیثیت سے استنبول واپس آیا ہے۔ وہ ''خط سنبھالے ہوئے ہے اور ٹیکس جمع کرتا ہے'' اور ''پاشاؤں کے ہاں سیکرٹری کا کام کرتا ہے''۔ اپنی جوانی میں اس نے نو آموز مینیا تور فنکاروں کے ساتھ تعلیم

حاصل کی، لیکن اپنی تعلیم مکمّل نہ کر سکا؛ جب انشتے نے اپنی بیٹی شکورے کے لیے اس کی محبّت مسترد کر دی تو اس نے خود کو جلاوطن کر لیا۔ اب کارا کو اس کے چچا نے واپس بلایا ہے، تا کہ وہ سلطان کے لیے کتاب مرتّب کرنے میں اس کی مدد کر سکے۔ جب انشتے کو قتل کر دیا جاتا ہے تو شکورے، جس کا پہلا شوہر چار سال پہلے ایک جنگ میں لاپتا ہو چکا ہے، بہت جلدی میں کارا سے شادی کر لیتی ہے، لیکن تب تک حقوقِ زوجیت ادا کرنے کی اجازت نہیں دے رہی جب تک کارا قاتل کو انصاف کے کٹہرے تک نہ پہنچا دے۔

یہ تجسّس انگیز، بھراپُرا اور طویل سنسنی خیز ناول انسٹھ ابواب پر مشتمل ہے جسے کُل بارہ نقطہ ہائے نظر سے بیان کیا گیا ہے جس میں قاتل کا نقطہ نظر بھی شامل ہے۔ دو مقتول کردار ہم سے موت کے بعد خطاب کرتے ہیں اور طویل ترین باب کے اختتام پر ہماری تواضع ایک کٹے ہوئے سر کے نقطہ نظر سے بھی کی جاتی ہے، جس کی آنکھیں اور دماغ، ایک دکھیارے سے انداز میں، عبوری طور پر کام کرنا جاری رکھ رہے ہیں۔ قاری ایک تشنّج کی کیفیت میں آنکھیں پھوڑ ڈالنے کے دو واقعات میں بھی شریک ہوتا ہے جو اسی سوئی سے (فیروزے اور مروارید سے بنی سنہری سوئی جو پگڑیوں سے پر جوڑنے کے کام آتی ہے) انجام پاتی ہیں جس سے فارسی مینیا تور کے عظیم اُستاد ہرات کے بہزاد (چودہ سو ساٹھ تا پندرہ سو پینتیس عیسوی) نے اپنی آنکھیں خیرہ کر ڈالی تھیں۔ ان واقعات کی ایک تشریح یہ ہے ''تا کہ یہ طے کیا جائے کہ جو بھی اس کتاب، منگولوں کی ''کتاب پادشاہاں'' کے ان صفحوں کو ایک نظر بھی دیکھے گا وہ دنیا میں کبھی کسی اور شے کو دیکھنے کی خواہش نہیں کرے گا'' جب کہ ایک دوسری تھیوری کے مطابق انہیں اس لیے اندھا کیا گیا تا کہ وہ ہرات کے نئے فاتح کے لیے مصوری کرنے پر غیر مناسب انداز میں مجبور نہ کیے جا سکیں۔

کارا جن دنوں اپنے جاسوسی کے کارناموں کے ذریعے شکورے کا دل جیتنے کے لیے استنبول میں مارا مارا پھر رہا ہوتا ہے، سب سے زیادہ یعنی بارہ ابواب کا راوی بنتا ہے۔ شکورے آٹھ ابواب روایت کرتی ہے اور یہ ابواب سب سے زیادہ آسانی اور نفسیاتی دلچسپی کے ساتھ تیزی سے گزر جاتے ہیں۔ اس کی آواز میں یہ ناول ایک رومانی ناول بن جاتا ہے، جذبات اور نجی نوعیت کے معاملات سے جوجھتا ہوا۔ شکورے جو اپنے احساسات، اپنی بقا اور اپنی دو چھوٹے لڑکوں کے تحفّظ میں الجھی پڑی ہے ہمیں فارسی طرز کی مینیا تور مصوّری کی اسلوبیاتی اور مذہبی باریکیوں پر لیکچر نہیں

دیتی۔ جب دوسرے کردار یہ کام کرتے ہیں تو ''سُرخ میرا نام'' ان شان دار بیانیوں کے طفیل رُک سا جاتا ہے اور کسی بھی طرف بڑھتا دکھائی نہیں دیتا۔ ایستھر، ایک یہودی پارچہ فروش اور رشتے کرانے والی خاتون، جو شکورے کے محبّت بھرے معاملات آگے بڑھاتی ہے، وہ بھی اس دم گھونٹ دینے کی حد تک مردانہ دنیا میں ایک خوش گوار نسوانی آواز ہے۔ غلاموں کی منڈی کے پیچھے موجود صرف مردانہ قہوہ خانے میں ایک بے نام راوی، پردہ کھینچے جانے کے بعد بولنے والا، بڑی بے مروتی سے اور احمقانہ انداز میں پوری نوعدد خود کلامیاں کرتا ہے جو مینیاتوری مصوّروں کے فراہم کردہ خاکوں کے بارے میں ہیں۔ ایک کُتے، ایک درخت، ایک سکے، موت، قرمزی رنگ، ایک گھوڑے، شیطان اور دو درویشوں کی صورت میں ڈھلنے کے بعد وہ اپنے آپ سے بلند ہو کر خواتین کے موضوع پر ایک خطبہ دیتا ہے۔ اسے احساس ہوتا ہے کہ اس کے معاشرے میں خواتین بڑی حد تک باپردہ رہتی ہیں:

''یورپی فرینکوں کے شہروں میں عورتیں نہ صرف اپنے چہرے بلکہ اپنے چمکتے ہوئے بال، (جو ان کی گردنوں کے بعد ان کے ہاں موجود سب سے پُرکشش پہلو ہے) اپنی بانہیں، اپنے خوب صورت حلق اور حتیٰ کہ، اگر جو کچھ میں نے سُنا ہے وہ درست ہے تو، اپنی پُروقار ٹانگیں بھی برہنہ کیے گھومتی ہیں؛ نتیجہ یہ ہے کہ اُن شہروں کے مرد چلتے ہوئے مشکل میں رہتے ہیں، وہ پریشانی اور درد میں مبتلا رہتے ہیں کیونکہ آپ یہ دیکھیے کہ ان کی سامنے کی طرف ہمیشہ ایستادہ ہوتی ہے اور یہ حقیقت فطری طور پر ایک اجتماع کی حیثیت سے ان کے معاشرے کو مفلوج کر کے رکھ دیتی ہے۔ بلاشبہ اسی لیے کافر فرینک ہر روز اپنا ایک اور قلعہ ہم عثمانیوں کے سپرد کر دیتے ہیں۔''

راوی اگرچہ کنوارا ہے مگر جب وہ نوجوان تھا تو، وہ اعتراف کرتا ہے کہ، اجنبی جنس کے لیے اپنے تجسّس کے آگے اُس نے ہتھیار ڈال دیے اور ایک مرتبہ اپنی ماں اور اپنی خالہ کے کپڑے پہن کر دیکھے؛ فوری طور پر نسوانی حسّاسیت کی چٹکیاں اس پر حملہ آور ہوتی ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ ''نہ دبائی جاسکنے والی محبّت تمام بچوں کے لیے'' اور ایک خواہش ''کہ میں پوری دنیا کی مسیحائی کر سکوں اور اس کے لیے کھانا پکا سکوں۔'' جب اس نے اپنی خالہ کی پستائی رنگ کی ریشمی قمیض میں موزے اور کپڑے بھر کر پستان بنائے تو اسے متضاد نوعیت کے متعدد احساس ہوئے:

''مجھے یہ سمجھ آ گیا کہ مردوں کو میرے فراواں سے بھی زائد پستانوں کا محض سایہ بھی نظر

آ گیا تو وہ ان کے پیچھے دوڑیں گے اور انہیں اپنے منہ میں لینے کی جدوجہد کریں گے؛
میں نے خود کو بہت طاقت ور محسوس کیا لیکن کیا یہی تھا جو میں چاہتا تھا؟ میں مخمصے میں پڑ
گیا: میں چاہتا تھا کہ بیک وقت طاقت ور بھی ہو جاؤں اور لوگوں کے ترس کا مرکز
بھی؛ میں چاہتا تھا کہ ایک امیر، طاقت ور اور ذہین مرد، جسے میں آدم زاد میں سے جانتا
بھی نہیں تھا، میرے عشق میں پاگل پن کی حد تک مبتلا ہو جائے؛ لیکن اس کے ساتھ
ساتھ میں ایسے مرد سے ڈرتا بھی تھا۔''

یہ ذو جنسی احساسات راوی کو اس دُہرے پن کا گیت گانے کی طرف لے جاتے ہیں جو
پورے ناول میں نظر آتا ہے:

''میرے دیگر اعضاء اصرار کرتے ہیں کہ جب میں مرد ہوتا ہوں تو ایک عوت ہو جاؤں
اور جب عورت ہوتا ہوں تو ایک مرد ہو جاؤں۔ ایک انسان ہونا کتنا مشکل ہے اور اس
سے زیادہ مشکل ہے ایک انسان کی زندگی گزارنا۔ میں صرف یہ چاہتا ہوں کہ خود کو اگلی
جانب اور پچھلی جانب سے محفوظ کر سکوں اور بیک وقت مشرقی اور مغربی بن سکوں۔''

اس گیت کے گائے جانے کے فوری بعد راوی کو ارضِ روم کے مذہبی عالم نصرت کے
مریدین کا ایک گروہ قتل کر ڈالتا ہے۔ نصرت اس بات کی تبلیغ کرتا ہے کہ استنبول کو جن بلاؤں کا سامنا
ہے، آتش زدگیاں، طاعون، جنگی اموات، جعلی سکے، درویشوں کا زوال پذیر نشئی رویہ اور دیگر، اس
کی وجہ یہ ہے کہ ''ہم پیغمبر کے راستے سے بھٹک چکے ہیں اور ہم نے قرآنِ عظیم کے احکامات کی پروا
کرنی چھوڑ دی ہے۔'' پامُک (جنہوں نے پبلشرز ویکلی کو اپنے انٹرویو میں نشان دہی کی تھی کہ ان
کے بچپن میں ''مذہب ایک ایسا معاملہ تھا جس کا تعلق غریبوں یا نوکروں سے تھا'') ایک ایسے کلچر میں
کہانی کاروں کے انجام کے بارے میں ہمیں کانپنے پر مجبور کر دیتے ہیں جہاں، ان کے اپنے بیان
کے مطابق:

''بنیاد پرست تحریک تعلیم یافتہ اور مغرب زدہ ترکوں کے خلاف غریبوں کی انتقامی
تحریک ہے۔'' دی ٹائمز نے پچھلے سال جون میں مسلم علاقوں میں کتابوں اور فکشن کی
صورت حال کے بارے میں ایک بہت تشویشناک رپورٹ پیش کی۔ ٹائمز لکھتا ہے کہ
''حالیہ برسوں کے دوران مصر میں کسی مذہبی گروہ کی جانب سے کسی ناول کے متن کے

بارے میں محض سوال اٹھانا ہی اس ناول کو بین کرنے کے لیے کافی ہوتا ہے۔''

حیرت ہوتی ہے کہ ترکی میں موجود مذہبی گروہوں نے ''میرا نام سرخ ہے'' میں موجود اسلامی مواد پر کیسا ردعمل دیا جس میں اسلام کے تصور آخرت کی بھی تصویر پیش کی گئی ہے اور بعض تصاویر کا جائزہ بھی ہے جن تصاویر پر کچھ مذہبی گروہوں کو اعتراض ہوسکتا ہے۔

حدیث کی کتابوں میں حضرت محمد ﷺ سے یہ منسوب ہے کہ انہوں نے فرمایا ''تصویر بنانے والا اللہ کا دشمن ہے۔'' حالانکہ قرآن میں تصویر سازی کی واضح ممانعت موجود نہیں، لیکن پیغمبر سے یہ حدیث منسوب ہے کہ ''فرشتے اس گھر میں داخل نہیں ہوں گے جس میں کوئی تصویر یا کوئی کتا ہو گا۔'' اسلام میں توحید کا مشرکانہ بت پرستی سے جو مناقشہ رہا اس کی وجہ سے تصویر کی ممانعت کے تصور کو مسلمانوں کے دور دراز تک پھیلے ہوئے علاقوں میں مختلف طریقے سے نافذ کیا جاتا رہا اور اس کا انحصار حکمرانوں کے رویے پر رہا۔ سلطان محمود ثالث، جو سن ۱۵۹۱ میں بادشاہ تھا اور جب ناول کے واقعات وقوع پذیر ہو رہے تھے، ایک ایسا عثمانی سلطان تھا جس کی کتابوں اور فارسی طرز کی مینیا تور مصوری میں دلچسپی سب سلطانوں سے زیادہ تھی۔ عثمانیوں کی درباری مصوری کا عہد زریں اسی کے ساتھ ختم ہو گیا اور ان تصاویر کی بھی بڑی ضعیف سی توجیہ پیش کی جاتی تھی جیسا کہ کارا بیان کرتا ہے:

''تصاویر ہمارے دین میں ممنوع ہیں۔ چونکہ فارسی اساتذہ کی تصویریں اور ہرات کے عظیم ترین اساتذہ کے شاہ کار بھی بالآخر اوراق کی حاشیہ آرائی کے فن کی توسیع ہی تھے اس لیے کوئی ان پر نکتہ چینی نہیں کرتا تھا اور دلیل یہ دیتا تھا کہ یہ حاشیہ آرائی تحریر کی خوب صورتی اور خطاطی کی شان و شوکت میں مزید اضافہ کرتی ہے۔''

مینیا توری مصور خود بھی جانتے تھے کہ وہ ایک نازک لکیر پر اور خدا کے تخلیقی حقوق کے کنارے پر چل رہے ہیں۔ فارسی اساتذہ کا اسلوب ایسے ساخت کیا گیا تھا کہ دنیا کے ان دنوں کو یاد کیا جائے جب اللہ نے اسے اول اول دیکھا تھا، جب یہ نئی نئی خلق ہوئی تھی۔ اس اسلوب میں چمک دار، غیر سایہ دار رنگ، اونچا افق، سجے سجائے چہرے تھے اور پرس پیکٹو میں گہرائی کا فقدان تھا۔

روایتی طور پر بنایا جانے والا ایک گھوڑا، مثال کے طور پر، اللہ کے تصور اسپ کا غماز تھا، یعنی ''گھوڑا جیسا کہ اللہ نے باریکی سے تصور کیا۔'' انسان خود بھی تصویروں میں ویسے نہیں بنائے جاتے تھے جیسے ہمیں اپنے اردگرد نظر آتے ہیں۔ اس کے برخلاف وہ اس بات کی نشاندہی کرتے تھے

کہ وہ خالق کی یادداشت سے اُبھرے ہیں۔ وہ ہمیں اپنی خوب صورتی کی جانب بلاتے ہیں۔

''زندگی کی فراوانی کی جانب، دل سوزی کی جانب، اس سلطنت کے رنگوں کے احترام کی جانب جسے خدا نے تخلیق کیا، اور غور وفکر اور دین کی جانب'' جیسا کہ تتلی نامی مینیا توری مصور ہمیں بتاتا ہے،''ہاں خدا نے چاہا ہوگا کہ عکاسی کا فن وجد آور ہو، تاکہ وہ یہ دکھا سکے کہ دنیا خود بھی ان کے لیے ایک وجد ہے جو اسے دیکھ سکتے ہیں۔''

اس کے باوجود یہ ایک آزمائش، ایک خیرگی بھی بن سکتی ہے۔''ایک مبارک تاریکی اور ایک خالی صفحے کی بے نہایتی۔'' یہ ایک پاک باز سا استرداد ہے۔''خیرگی نعمت کی سلطنت سے ہے جس سے شیطان اور احساس جرم دور رکھے جاتے ہیں،'' زیتون نامی مینیا توری مصور اصرار کرتا ہے۔ ایک ایسی سلطنت میں جو مابعدالطبیعی باریکیوں اور احتیاط سے پُر ہو، وہاں یورپی مصوری کی پیش رفت ایک خطرناک ابھار کی شکل اختیار کر لیتی ہے جو اپنے ساتھ لاتی ہے'' یکتا، منفرد اور غیر معمولی ہونے کی خواہش میں پوشیدہ تشدد۔'' روایتی اساتذہ اپنے فن پاروں پر دستخط نہیں کرتے تھے اور اپنے ذاتی رویوں کو مار کر رکھتے تھے جس سے کسی ذاتی اسلوب کی بنیاد پڑنے کا کوئی امکان ہو۔ انفرادی پورٹریٹ ''تمام دوسروں سے مختلف'' ہونے کی کافرانہ خواہش کو شدید کر دیتے تھے۔ پورٹریٹ بنانے والے ''اپنے موضوعات کو ورق کے عین درمیان میں واقع کرنے کی ہمت کرتے تھے جیسے کہ انسان خود پرستش کے لیے بنایا گیا ہو۔'' تاہم موضوع جیسا بھی عام کیوں نہ ہو''انسان کو دنیا کے عین مرکز میں بنا دینا'' بھی قابل اعتراض تھا''جہاں ہمارے سلطان کو ہونا چاہیے تھا۔'' اور یورپی مصوری کے پرس پیکٹو میں جہاں دور کے مناظر نزدیک کے مناظر سے چھوٹے بنائے جاتے تھے ان پر یہ اعتراض تھا کہ'' یہ اللہ کے ذہن میں ان مناظر کی اہمیت کے حساب سے نہیں بنائے گئے بلکہ ایسے بنائے گئے ہیں جیسے انسانی آنکھ کو نظر آتے ہیں، یہ فرینک لوگ ایسے مصوری کرتے ہیں۔'' جب یہ نشان دہی کی جاتی کہ ''عظیم ترین اللہ یقیناً وہ سب بھی تو دیکھتا ہے جو ہم دیکھتے ہیں'' تو جواب آتا ہے کہ''وہ ویسے نہیں دیکھتا جیسے ہم دیکھتے ہیں۔ ہم اپنی افراتفری کے عالم میں جنگ کا کوئی غیر واضح سا منظر دیکھتے ہیں جب کہ وہ اپنے لامتناعی علم کی بدولت اسی منظر کو دو مخالف فوجوں کی شکل میں دیکھتا ہے جو بہت منظم ترتیب میں ہیں۔'' اس معاملے میں ہر جانب ارتداد کا خطرہ منڈلا رہا ہے: قہوہ خانے کا کہانی کار نہایت گستاخی سے اس امکان کی نشاندہی کرتا ہے کہ کلاسیکی مینیا توری مصور جب یہ کوشش کرتے ہیں

کہ وہ خود جو کچھ دیکھ رہے ہیں اسے دکھانے کے بجائے وہ دکھائیں جو خدا کے تصور میں ہے تو وہ ''خدا سے مسابقت کے گناہ کے مرتکب'' ہو رہے ہوتے ہیں۔ تاہم سن ۱۵۹۱ تک کا رجحان واضح ہے:

> ''فرینک مصوری اور انفرادیت پر توجہ کے خود خواہانہ لذائذ کی مزاحمت نہیں ہو سکے گی اور ترک فن کار، قاتل اپنے ساتھی مجرموں کو اپنی متعدد اختتامی تقاریر میں سے ایک میں بتاتا ہے کہ تم صدی بعد صدی یوں ہی بیٹھے رہو گے اور یورپیوں کی نقالی کے سوا کچھ نہیں کرو گے اور اپنے نقل شدہ فن پاروں پر بڑے فخر سے اپنے ناموں کے دستخط کیا کرو گے۔''

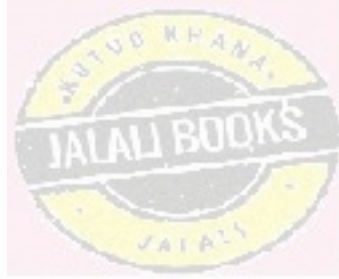
پامک کے ہاں نقالی اور غیر اصلی پن سے متعلق ترکی کی تقدیر کا اظہار پامک کے کردار اپنی اصل ذات سے فصل (جدائی) کے احساسات کی صورت کرتے ہیں۔ قاتل جب اپنے جسم کو ایک جرم کرتے ہوئے دیکھتا ہے تو کہتا ہے ''میں زمانہ حال میں جیتے ہوئے یہ محسوس کر رہا ہوں جیسے یہ ماضی ہو۔ جیسے یہ بہت پہلے کی کوئی یاد ہو۔ آپ کو پتا ہے کہ خواب میں جب ہم اپنے آپ کو باہر سے دیکھ رہے ہوتے ہیں تو کیسے ڈر سے جاتے ہیں؟'' وہ متنبّہ کرتا ہے کہ اگر مصوروں نے فرینک اسلوب کے سامنے ہتھیار ڈال دیے تو ''ہم اپنے آپ سے مشابہ تو ہوں گے مگر ہم وہ نہیں رہیں گے جو ہم ہیں۔'' دیگر ذوات کے سائے بے گناہوں کو بھی ڈراتے ہیں۔ شکورے کہتی ہے ''ہم رات کی تاریکی میں مکان کے اندر دوبارہ سے داخل ہوئے اور اچانک یہ محسوس ہوا جیسے کہ چراغ کی روشنی میں ابھرنے والے لمبے سائے کسی اور کے ہیں۔'' اس کے بعد ''جب میں رو رہی تھی تو ایسا لگ رہا تھا جیسے میں نے اپنے آپ کو چھوڑ دیا ہو اور میں کوئی اور بن رہی ہوں، بالکل ایک الگ ہی عورت۔ جیسے کوئی قاری کتاب کے صفحات کے اندر کوئی اداس تصویر دیکھ کر پریشان ہو جاتا ہے، میں نے بھی اپنی زندگی کو اپنے باہر سے دیکھا اور میں نے جو کچھ دیکھا اس پر مجھے ترس آیا۔'' مصنّف، ان درجن بھر باہم گتھے ہوئے نقطہ ہائے نظر کا خالق، بھی اپنے فکشن کے اندر بھی ہے اور باہر بھی۔ شکورے کا چھوٹا بیٹا اورحان کہلاتا ہے اور بعد میں یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ ہی جس نے شکورے کے تعاون کے ساتھ یہ ناول لکھا ہے جوئس نے جس طرح ''یولیسس'' کا اختتام کیا تھا۔ اسی کے قابلِ فخر انداز میں پامک نے بھی ''میرا نام سرخ ہے'' کے اختتام پر تاریخ لکھی ہے: ''۹۲۔۱۹۹۰/۹۸۔۱۹۹۴''۔ ناول میں منقطع ہو جانے والی تحریر کے ثبوت ملتے ہیں اور اس انقطاع کے دوران مصنّف کو تھیوری اور واقعات کے بہت

سے چمک دار تاگوں پر نئے سرے سے گرفت مضبوط کرنی تھی۔ مینیا تور کی اس دوسری دنیا میں اور حان پامک کی محنت طویل تھی اور کبھی کبھار قاری کی محنت بھی طویل محسوس ہوتی ہے جو کبھی خود کو وجد میں محسوس کرتا ہے اور کبھی دیکھتا ہے کہ اسے سکھایا پڑھایا جا رہا ہے۔

ترکی زبان انڈو یورپی زبانوں کے قبیلے سے نہیں اور اس کی گرامر ایسی ہے جس میں جملہ چاہے جتنا بھی طویل ہو، فعل اس کے آخر میں ہی لگے گا۔ ایسی زبان سے ترجمہ کرنا ہر کس و ناکس کا کام نہیں۔ ارداغ گوکنر اس لطیف اور رواں دواں انگریزی پر تعریف کے مستحق ہیں جس میں انہوں نے پامک کے اچھی طرح بنے ہوئے جملوں، فن کے جوش وخروش سے کیے جانے والے تجزیوں، ہوشیاری سے دیے جانے والے بھاشنوں، شہروں کے عجیب وغریب مناظر (جہاں مسلسل برف ہی پڑتی رہتی ہے، اور کوئی یہ سوچ نہیں سکتا کہ یہ استنبول کا موسم ہوگا) اور جامع قسم کی فہرستوں کو ترجمہ کیا ہے۔ بورخیس نے اپنی مختصر کہانی ''الف'' میں دکھایا ہے کہ فہرستیں لامتناہیت کا ہول پیدا کرتی ہیں۔ پامک مختلف زمانوں میں مینیا تور مصوری کی صورت حال پر دو صفحات پیش کرتے ہیں، ایک پیراگراف سلطان کے خزانے کے مشمولات سے بھرا ہے اور ایک فوری نوعیت کی فہرست عثمانی ایذاؤں کی بھی حاضر ہے۔ گوکنر کی انگریزی میں کلاسیکی قسم کی ایسی ماورائے وقت فضا موجود ہے کہ میں ایک نہیں دو مرتبہ ''آرزی'' (آرڈنری کے بجائے۔ مترجم) کے لفظ کے استعمال اور اس لفظ کے امریکی دیہی لہجے والے ذائقے پر اور پھر "could care less" کی عبارت پر حیران رہ گیا، جبکہ وہاں مطلب اس کے بالکل الٹ تھا۔ اور میں یہ تشخیص کرنے میں کامیاب نہ ہو سکا کہ ناول کا عنوان کس طرف اشارہ کر رہا ہے۔ میری آزادانہ تحقیقات سے دریافت ہوا کہ مراد سوم کی ایک لمبی سرخ داڑھی تھی مگر امکان غالب یہ ہے کہ ناول کے اندر اس کے عنوان کی بنیاد قہوہ خانے میں ہونے والی وہ خود کلامی ہو جو قرمزی (سرخ) رنگ نے کی اور دوسرے قتل کے ارتکاب میں اسی رنگ کا ایک بڑا سا برتن استعمال کیا یا خون کا رنگ، ناول فخر سے بتاتا ہے، ''اس دوران جب میں اس ورق پر اپنا رنگ لا رہا ہوں، ایسا لگتا ہے جیسے میں دنیا کو 'کن' کا حکم دے رہا ہوں۔ ہاں، وہ جو دیکھ نہیں سکتے وہ اس کا انکار کریں گے لیکن سچ یہی ہے کہ میں ہر جگہ پایا جاتا ہوں۔'' دنیا کا نام، دوسرے لفظوں میں 'سرخ' ہے؟

ooo

(جان اپڈائک نے نصف صدی تک دی نیو یارکر کے لیے فکشن، شاعری، مضامین اور تنقید لکھی۔ وہ اکیس ناولوں میں مصنّف ہیں جن میں پولٹزر پرائز یافتہ ناول ''ریبٹ امیر ہے'' (Rabbit Is Rich) اور ''ریبٹ آرام کے دوران (Rabbit at Rest) شامل ہی۔ انہوں نے مختصر کہانیوں کی پندرہ کتابیں، شاعری کے سات مجموعے، بچوں کی پانچ کتابیں، ذاتی یادداشتوں پر مشتمل ایک کتاب اور ایک ڈراما بھی لکھا۔ ان کے نان فکشن کے چھٹے مجموعے ''ضروری ملاحظات'' (Due Considerations) میں ان کے ستر سے زائد کتابی تبصرے اور مضامین شامل ہیں جو سب سے پہلے اسی میگزین میں شائع ہوئے۔ ان کا آخری ناول ''ایسٹ وک کی کھڑکیاں'' (The Windows of Eastwick) تھا۔ اپڈائک ستائیس جنوری دو ہزار نو کو انتقال کر گئے)

OOO

سر کا اسکارف، زندگی اور موت کا مسئلہ

مارگریٹ ایٹ وُوڈ / سیّد کاشف رضا

اورحان پامک کے ناول 'برف' پر مضمون

ترک ادیب اورحان پامک کا یہ ساتواں ناول نہ صرف کہانی کی بنت کے حوالے سے ایک متوجہ کن کارنامہ ہے بلکہ ہمارے زمانے کے لیے ایک لازمی مطالعے کی بھی حیثیت رکھتا ہے۔

ترکی میں پامک کو کسی راک اسٹار، گرو، امراض کی شناخت کے ماہر یا سیاسی پنڈت کی سی اہمیت حاصل ہے۔ ترک عوام ان کے ناول یوں پڑھتے ہیں جیسے وہ خود اپنی ہی نبض دیکھ رہے ہوں۔ وہ یورپ میں بھی بہت سراہے جاتے ہیں۔ ان کا چھٹا ناول، سرسبز اور جستجو انگیز 'بنم آدم قرمزی' (میرا نام سرخ ہے) دو ہزار تین کا امپیک ڈبلن ادبی ایوارڈ لے اڑا اور یہ اعزاز ان کے اعزازات کی طویل فہرست میں شامل ٹھہرا۔

وہ شمالی امریکا میں زیادہ معروف ہونے کے مستحق ہیں اور بلاشبہ وہ ہو بھی جائیں گے کیونکہ ان کا فکشن مغرب نواز، اور اسلام پسندوں کے درمیان چپقلش کی طرف متوجہ ہے۔ اگرچہ ناول برف سن انیس سو نوے کی دہائی میں وقوع پذیر ہوتا ہے اور اس کا آغاز گیارہ ستمبر سے پہلے ہوا تھا، لیکن بنیاد پرستوں کے رویوں کے تجزیے اور اس سرکوبی، غصے، سازشوں اور تشدد کی وجہ سے جن کا اس ناول میں بیان ہے، یہ ناول گیارہ ستمبر کے واقعات کی پیش بینی کرتا ہوا بھی محسوس ہوتا ہے۔

پامک کے دیگر ناولوں کی طرح 'برف' بھی ترکی کی منقسم، پُر امید، بنجر اور مخمصے میں ڈال دینے والی روح کا ایک گہرا جائزہ ہے۔ یہ 'کا' کی کہانی ہے جو ایک اُداس مگر پرکشش شاعر ہے جس نے کئی برسوں سے کچھ نہیں لکھا۔ لیکن کا اپنی کہانی کا راوی خود نہیں ہے: کہانی جب تک سنائی جا سکے وہ

قتل کیا جا چکا ہے اور اس کی کہانی کے ٹکڑے اس کا ایک پرانا دوست جوڑتا ہے جس کا نام اتفاق سے اورحان ہوتا ہے۔

ناول شروع ہوتا ہے تو کا فرینکفرٹ میں سیاسی تارکِ وطن کی زندگی گزارنے کے بعد اپنی ماں کے جنازے میں شرکت کرنے کے لیے بارہ سال کے عرصے کے بعد استنبول آیا ہوا ہوتا ہے۔ وہ کارس جارہا ہے جو اناطولیہ کا ایک غربت زدہ شہر ہے، جب برف کا ایک شدید طوفان شروع ہو جاتا ہے۔ (ترک زبان میں 'کار' کا مطلب ہے 'برف' سو ہمیں پہلے ہی ایک ایسا لفافہ دے دیا گیا ہے جس کے اندر ایک لفافہ ہے اور اس لفافے کے اندر بھی ایک لفافہ ہے۔) کا ایک صحافی ہونے کا دعوی کرتا ہے جسے شہر کے میئر کے حال ہی میں ہونے والے قتل اور متعدد نوجوان لڑکیوں کی خودکشی سے دلچسپی ہے جنہیں ان کے اسکولوں نے مجبور کیا تھا کہ وہ سر پر اسکارف اوڑھنا ترک کر دیں۔ لیکن یہ اس کے مقاصد میں سے صرف ایک مقصد ہے۔ وہ ایپک سے بھی ملاقات کرنا چاہتا ہے، ایک خوبصورت خاتون جسے طالبہ کی حیثیت سے جانتا تھا۔ ایپک کا کے ایک وقت میں دوست رہنے والے اور اب اسلام پسند سیاست دان سے طلاق کے بعد اسی پرانے دھرانے سنو پیلس ہوٹل میں رہتی ہے جس میں کا قیام پذیر ہے۔

برف نے اس کے فرار کے راستے مسدود کر دیے ہیں اس لیے کا ایک زوال پذیر شہر میں آوارہ پھرتا ہے اور اس شہر کی پچھلی عظیم الشان حالتیں اس کے خیالوں میں آتی ہیں: وہاں ایک وقت کی وسیع وعریض عثمانی سلطنت کی تعمیراتی باقیات موجود ہیں؛ عظیم ارمنی گرجا گھر خالی پڑا ہے اور اپنے عبادت گزاروں کے قتلِ عام کی شہادت دے رہا ہے؛ شہر میں روسی حکمرانوں اور ان کے پرتعیش جشن کے سلسلوں کے بھوت ہیں، ترک جمہوریہ کے بانی سفاکانہ 'جدیدیانے' کی مہم کے کارفرما اتاترک کی تصویریں ہیں۔ جس مہم میں اور یہ محض اتفاق نہیں، سر کے اسکارف پر پابندی بھی شامل تھی۔

کا کے ایک صحافی کے روپ کی وجہ سے پامک آراء کے ایک وسیع تنوع کو منظرِ عام پر لا سکتا ہے وہ لوگ جواب کسی مختصر کر دی گئی سابق سلطنت کے مکین نہیں، انہیں رنجیدگیوں کے ایک متنوع سلسلے کا اندازہ کرنا مشکل ہو سکتا ہے جن میں استحقاق (ہمیں تو طاقت ور ہونا چاہیے تھا!)، شرم (آخر ہماری غلطی کیا ہے؟)، الزام (کس کی غلطی ہے یہ؟) اور شناخت سے متعلق اضطراب (آخر ہم ہیں کون؟) شامل ہیں جو ایسی جگہوں پر بڑی اہم جگہ گھیرتے ہیں اور 'برف' میں بھی ایسا ہی ہے۔

کا مرنے والی لڑکیوں کے بارے میں کچھ اور جاننے کی کوشش کرتا ہے، لیکن وہ مزاحمت کا سامنا کرتا ہے کیونکہ وہ ایک کاسموپولیٹن استنبول کے بورژوا طبقے سے تعلق رکھتا ہے وہ مغرب میں جلاوطن رہ چکا ہے اور ایک شان دار قسم کا اوورکوٹ پہنتا ہے۔ ایمان والے اس پر ملحد ہونے کا الزام لگاتے ہیں اور سیکولر حکومت نہیں چاہتی کہ وہ ان خودکشیوں کے بارے میں لکھے، جو اس کی شہرت پر ایک داغ ہیں۔ اس لیے پولیس کے جاسوس اس کے پیچھے لگے رہتے ہیں اور عام لوگ اس کے بارے میں شکوک وشبہات کا شکار رہتے ہیں وہ پیسٹری کی ایک دکان میں ہوتا ہے جب ایک منحنی سا بنیاد پرست مسلح شخص اس انسٹی ٹیوٹ کے ڈائریکٹر کو قتل کر دیتا ہے جس نے سر پر اسکارف اوڑھنے والی لڑکیوں کو باہر نکال دیا تھا۔ اس کی ملاقات اپنی محبوبہ کے سابق شوہر سے ہوتی ہے اور وہ دونوں گرفتار کر لیے جاتے ہیں اور وہ سیکولر انتظامیہ کا ظلم وتشدد ملاحظہ کرتا ہے۔ وہ سائے کی طرح اپنے پیچھے لگے ہوئے افراد سے بچ بچا کر ایک روپوش اسلامی انتہا پسند سے ملاقات کرتا ہے، اس کا نام ماوی (blue) ہے اور جو راغب کر لینے کی صلاحیت رکھتا ہے اور جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ڈائریکٹر کے قتل کے پیچھے ہے۔ یوں وہ ایک سے دوسری ملاقات تک ہاتھ پیر مارتا دن گزارتا چلا جاتا ہے۔

'برف' میں، جسے مارین فریلی نے ترجمہ کیا ہے، ایک تفریحی قسم کی کامیڈی اور وحشت ناک ٹریجڈی کے درمیان لکیر بہت باریک ہے۔ مثال کے طور پر اخبار کا ایک مقامی ناشر سردار بے ایک مضمون شائع کرتا ہے جس میں کا کی جانب سے اس کی نظم 'برف' کو عوامی اجتماع میں سنانے کا بیان ہے۔ جب کا احتجاج کرتا ہے کہ اس نے 'برف' نامی نظم لکھی ہی نہیں اور وہ اس تھیئٹر میں نہیں سنانے والا تو سردار بے جواب دیتا ہے: ''اتنے یقین سے مت کہو۔ یہاں ایسے لوگ بھی ہیں جو خبر کے واقع ہونے سے بھی پہلے اس کی طلاع دے دینے کے باعث ہم سے نفرت کرتے ہیں۔ بہت سی چیزیں صرف اس لیے واقع ہو جاتی ہیں کیونکہ ہم اس سے پہلے ان کے بارے میں اطلاع دے چکے ہیں۔ یہی تو ہے جسے جدید صحافت کہتے ہیں۔'' اور پھر ہم دیکھتے ہیں کہ ایک سے محبّت کا سلسلہ شروع کرنے سے تہیج پا کر، اور اتنی خوشی پا کر جتنی اسے کئی برسوں سے نہیں ملی تھی، وہ نظمیں لکھنا شروع کر دیتا ہے اور ان میں پہلی نظم برف ہوتی ہے اس سے پہلے کہ آپ جان سکیں وہ تھیئٹر میں ہوتا ہے لیکن تھیئٹر میں اس شام اتاترک کے زمانے کا ایک کھیل بھی پیش کیا جاتا ہے جس کا نام ہے ''میری

دھرتی ماں یا میرا سر کا اسکارف''۔ مذہبی مکتبہ فکر کے نوجوان اس کے خلاف نعرے بازی کرتے ہیں اور سیکولر گروہ شائقین پر گولیاں برسا کر اپنی طاقت کو نافذ کرنے کا فیصلہ کرتا ہے۔

تقدیر کے موڑ، پلاٹ جو ایک دوسرے پر الٹے پڑیں، ہوشیاری، عجوبے جن کے قریب آپ پہنچیں تو ان کا عُجب ختم ہو جائے۔ ویران شہرات کی آوارہ گردی، شناخت کی گمشدگی کا احساس، مرکزی کردار کی جلاوطنی، یہ سب چیزیں پامک کے دستخط ہیں، لیکن یہ سب جدید ادبی منظر کا حصہ بھی ہیں۔ اس ناول کے حق میں ایک مقدمہ ناول کی ایک ایسی طرز قرار دینے کے لیے بنایا جاسکتا ہے جسے مردانہ بھول بھلیاں کا ناول (Male Labyrinth Novel) کہا جا سکے اور جو اپنے آباؤاجداد کو ڈی کوئنسی اور دوستوئفسکی اور کونراڈ میں تلاش کر سکے اور ان میں کافکا، بورخیس، گارشیامارکیز، ڈی للو اور آسٹر شامل ہوں اور جن میں کام چلانے کے لیے ہیمٹ اور شینڈلر کا سیاہ تھرلر (noir thriller) بھی ڈالا گیا ہو۔ زیادہ تر مرد ہی ہوتے ہیں جو ایسے ناول لکھتے ہیں اور مرد ہی ایسے ناولوں کے بے جڑ کے ہیرو ہوتے ہیں اور شاید اس کی ایک سادہ سی وجہ بھی ہے: کسی بھی عورت کو کسی شبینہ تلاش کی مہم پر اکیلا باہر بھیجیے اور امکان غالب ہے کہ وہ ایسی تلاش پر نکلے کسی مرد سے کہیں زیادہ جلد اور کہیں زیادہ مری ہوئی واپس آئے گی۔

عورتیں پامک کے پچھلے ناولوں میں بھی نشاندہی کی حد تک مرکزی اہمیت کی حامل نہیں، البتہ انہیں خواہش کا ایک آدرش موضوع ضرور بنایا گیا ہے لیکن برف ذرا مختلف ہے۔ اس میں عورتوں کے دو مضبوط کردار ہیں، جذباتی طور پر مار کھائی ہوئی ایپک اور اس کی بہن، ضدی ادکارہ کدیفے۔ اس سے بڑھ کر ایک کورس بھی ہے، سر پر اسکارف اوڑھنے والی لڑکیوں کا۔ اقتدار کے خواہش مند طرفین ان مردہ لڑکیوں کو ایک علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ جب وہ زندہ تھیں تو انہوں نے ان پر ناقابلِ برداشت دباؤ ڈالا۔ تاہم کا انہیں دکھی انسانوں کے طور پر دیکھتا ہے۔ ''وہ غربت یا بے چارگی کے عناصر نہیں تھے جنہیں کا نے اتنا حیرت انگیز پایا۔ نہ ہی اسے حیرت اس جسمانی تشدد پر ہوئی جس کا یہ لڑکیاں شکار رہی تھیں یا ان باپوں کی غیر حساسیت پر جو ان لڑکیوں کو باہر تک جانے نہیں دیتے تھے، یا پھر حاسد شوہروں کی جانب سے ان کی مستقل نگرانی پر۔ جس چیز نے کا کو حیرت زدہ اور خوف زدہ کر دیا وہ طریقہ تھا جس سے ان لڑکیوں نے اپنے آپ کو ہلاک کر دیا؛ اچانک کسی تقریب اور تنبیہ کے بغیر اپنے روزمرہ معمولات کے عین درمیان میں۔''

اُن کی خودکشیاں ناول میں پیش آنے والے دیگر سفاکانہ واقعات ہی کی طرح ہیں۔ ناول میں بے رحم زیریں قوتیں تشدد کا لاوا سا ابھارتی ہوئی نظر آتی ہیں۔

عورتوں کی جانب مردوں کا رویہ برف کے پلاٹ کو آگے بڑھاتا ہے لیکن اس سے کہیں زیادہ اہم وہ رویے ہیں جو مرد ایک دوسرے کی جانب رکھتے ہیں۔ کا ہمہ وقت پریشان رہتا ہے کہ دوسرے مرد اس کی عزت کرتے ہیں یا اس سے نفرت کرتے ہیں اور وہ عزت کسی مادی دولت پر نہیں بلکہ اس امر پر ٹکی ہوئی ہے کہ اس کے ایقانات کے بارے میں کیا سوچا جا رہا ہے۔ چونکہ اس بارے میں اُسے خود بھی نہیں معلوم، اس لیے وہ ایک طرف سے دوسری طرف ڈگمگاتا رہتا ہے۔ کیا اسے مغربی روشن خیالی کے ساتھ جڑا رہنا چاہیے؟ لیکن جرمنی میں اس کی زندگی قابلِ ترس تھی۔ کیا اسے مسلمانوں کے حلقے میں واپس آ جانا چاہیے؟ لیکن شراب کے نشے میں ایک مقامی مذہبی راہنما کے ہاتھ چومنے کے باوجود وہ ان میں فٹ نہیں ہوسکتا۔

اگر کا پامک کے پچھلے ناولوں کے جیسا ہوتا تو وہ کہانیوں میں پناہ ڈھونڈتا۔ پامک نے اشارہ دیا ہے کہ کہانیاں ہی اس دنیا کی تخلیق کرتی ہیں جسے ہم متصور کرتے ہیں۔ بجائے ''میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں'' کہنے کے پامک کے کردار کو یہ کہنا چاہیے کہ ''میں کہانی کہتا ہوں اس لیے میں ہوں۔'' تاش کے کھیل میں یہ پوزیشن شہرزادی کی ہے لیکن بے چارہ مقتول کا کوئی ناول نگار نہیں: آخر کار یہ افتاد ''اورحان'' پر پڑتی ہے کہ وہ کا کے لیے ہوریشو کا کردار ادا کرے۔

'برف' پامک کے طویل مدتی منصوبے میں تازہ ترین اضافہ ہے۔ اور وہ منصوبہ ہے اپنے ملک کی کہانی کہہ کر اسے وجود عطا کرنے کا۔ یہ پامک کے ناولوں میں سے حقیقت نگاری سے سب سے زیادہ قریب ناول بھی ہے۔ کارس شہر کو بڑے عمدہ طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ اس کی گندگی کو بڑے دل پذیر انداز میں نمایاں کیا گیا ہے، لیکن اس شہر کے مکین ''اورحان'' کی جانب سے خود کو ناول میں سموئے جانے کی مزاحمت کرتے ہیں۔ اُن میں سے ایک اسے کہتا ہے کہ اپنے قاری کو بتا دے کہ وہ ان شہریوں کے بارے میں جو کچھ بھی کہتا ہے اس پر یقین نہ کرے کیونکہ کوئی بھی اتنی دور سے ہمیں سمجھ نہیں سکتا۔'' یہ پامک اور اس کے قابلِ قدر فن کے لیے تو ایک چیلنج ہے ہی لیکن یہ ہمارے لیے بھی ایک چیلنج ہے۔ (شائع شدہ: نیویارک ٹائمز)

ooo

کتابیات

کتب:

ایم خالد فیاض (مرتب): چینوا اچیبے، بک ٹائم کراچی، ۲۰۱۴ء۔
ارشد وحید (مترجم): ناول کا فن از میلان کنڈیرا، اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۱۷ء۔
اکادمی ادبیات پاکستان (مرتب): چین کا ادب (قدیم وجدید فکشن سے انتخاب)، ۲۰۰۶ء۔
اجمل کمال (مرتب): گابرئیل گارسیا مارکیز: منتخب تحریریں، سٹی پریس بک شاپ کراچی، اشاعت سوم، مارچ ۲۰۱۱ء
توقیر احمد رضا (مرتب): فیودر دوستوئیفسکی، بک ٹائم کراچی، ۲۰۱۶ء۔
روبینہ الماس (مرتب): فرانز کافکا، بک ٹائم کراچی، ۲۰۱۶ء۔
عثمان خالد (مرتب): البیر کامیو، بک ٹائم کراچی، ۲۰۱۶ء۔
مظفّر علی سید (مترجم): فکشن: فن اور فلسفہ از ڈی ایچ لارنس، نیشنل بک فاونڈیشن، فروری ۲۰۱۹ء۔

ادبی رسائل:

انصار احمد شیخ (مدیر): کتابی سلسلہ زیست کراچی، شمارہ ۱۶۔
سید کاشف رضا (مدیر): کتابی سلسلہ کراچی ریویو، شمارہ ۱، (خصوصی گوشہ: اورحان پامک)۔
ایضاً: کتابی سلسلہ کراچی ریویو، شمارہ ۱۲، (خصوصی گوشہ: وی ایس نائپال)۔
ایضاً: کتابی سلسلہ کراچی ریویو، شمارہ ۱۳، (خصوصی گوشہ: ہاروکی موراکامی)۔
ایضاً: کتابی سلسلہ کراچی ریویو، شمارہ ۴، (خصوصی گوشہ: مارگریٹ ایٹ ووڈ)۔